Adrian Marino

82.09.
M45

Hermeneutica ideii de literatură

DE ACELAȘI AUTOR

1. *Viața lui Alexandru Macedonski*, București, Edit. pentru literatură, 1965.
2. *Opera lui Alexandru Macedonski*, București, Edit. pentru literatură, 1967.
3. *Introducere în critica literară*, București, Edit. Tineretului, 1968; trad. maghiară, Kriterion, 1979.
4. *Modern, Modernism, Modernitate*, București, Edit. Univers, 1969.
5. *Rumänische Erzähler der Gegenwart*, Gute Schriften, Bern, 1972 (antologie).
6. *Dicționar de idei literare*, I, A—G, București, Ed. Eminescu, 1973.
7. *Critica ideilor literare*, Cluj-Napoca, Ed. Dacia, 1974; trad. germană, Dacia, 1976; traducere franceză, Bruxelles, Complexe, 1978.
8. *¡Ole! España*, București, Edit. Eminescu, 1974.
9. *Carnete europene*, Cluj-Napoca, Edit. Dacia, 1976.
10. *Prezențe românești și realități europene*, București, Edit. Albatros, 1978.
11. *Hermeneutica lui Mircea Eliade*, Cluj-Napoca, Edit. Dacia, 1980; trad. franceză, Paris, Gallimard, 1981.
12. *Littérature roumaine. Littératures occidentales. Rencontres*, București, Edit. științifică și enciclopedică, 1981.
13. *Etiemble ou le comparatisme militant*, Paris, Gallimard, 1982.
14. *Tendances esthétiques*, in: *Les avant-gardes littéraires au XXe siècle*, vol. II, *Théorie*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1984.

Lector: VIRGIL BULAT
Tehnoredactor: CONSTANTIN RUSU

Apărut: 1987. Bun de tipar: 18.02.1987. Comanda nr. 2775.
Coli de tipar: 34,5. Hîrtie: velină 70 g/mp. Format: 61×86/16.

Tiparul executat sub comanda nr. 604,
la ÎNTREPRINDEREA POLIGRAFICĂ CLUJ
Municipiul Cluj-Napoca
B-dul Lenin nr. 146
Republica Socialistă România

82.09
M41

Adrian Marino

Hermeneutica ideii de literatură

IAȘI
516.789

EDITURA DACIA
CLUJ-NAPOCA 1987

2 V 2018
V 2 2015
1 V 2019

Non nova sed nove
(„În termeni noi dar nu lucruri noi")
Vincent de Leiris
(*P.L.*, 50, c. 667)

Coperta de Ioan Horvat-Bugnariu

PREFAȚĂ

Lucrarea de față este rezultatul unui destul de îndelungat proces de documentare și reflexie, cu mari intermitențe este drept, despre ideea de literatură și hermeneutica sa. Termenii au fost formulați mai întîi în capitolul *Hermeneutica ideilor literare (Critica ideilor literare,* Cluj-Napoca, 1974, pp. 233—310) și au parcurs mai multe etape documentare și metodologice. Prima contribuție, de tip istorico-literar, datează de altfel din aceeași perioadă: *Au carrefour des Lumières. Transformations du concept de „Littérature"* (*Synthesis,* I, 1974, pp. 147—157). I-a urmat o altă fază, hotărîtoare, *Hermeneutica lui Mircea Eliade* (Cluj-Napoca, Dacia, 1980; tr. fr. Paris. Gallimard, 1981), al cărei scop esențial a fost punerea în valoare — poate și instituirea, dacă nu chiar „inventarea" — unei tradiții hermeneutice în cultura română, de la care să ne revendicăm (măcar în parte) pentru ca noi și alții să nu plutim total în gol. Programul propriu-zis a fost formulat sub titlul: *Pentru o hermeneutică a ideii de literatură* (*Caiete critice,* 11/1982, pp. 4—20; tr. eng.: *The Necessity of a Hermeneutics of the Idea of Literature,* in: *Literary Theory and Criticism. Festschrift in Honor of René Wellek* (Bern, Peter Lang, 1984, II, pp. 417—437). În forma sa actuală, *Hermeneutica ideii de literatură* constituie o re-elaborare și o dezvoltare fundamentală, în adîncime și extensiune, a tuturor acestor contribuții, concepute în spirit experimental și introductiv.

Expresie a unui alt mod de a gîndi și de a formula „literatura", această *Hermeneutică* reprezintă o încercare hotărîtă de a defini și de a interpreta ideea de literatură în toată complexitatea și ramificațiile sale dintr-o perspectivă nouă și după o metodă specifică. Ea reprezintă o analiză, ce se vrea în esență completă, a sensurilor și semnificațiilor principale și secundare, explicite și implicite, ale ideii de litera-

tură. Plecînd de la constatarea că *literatura* este în mod fundamental *literă*, în totalitatea implicațiilor sale, sensurile literale ale literaturii au fost privilegiate. Ele alcătuiesc scheletul, schema de bază a ideii de literatură. În forma sa actuală, acest proiect nu are — după știința noastră — nici un corespondent direct în nici una din culturile de tradiție hermeneutică. Singurele încercări analoage, de mici proporții, de aspect predominant lexicografico-istoric, aparțin lui R. Escarpit și René Wellek și mai ales lui Gerhard Goebel, menționate cu atenție la locul lor. Lucrarea de tip pur istoric, rezervată doar domeniului germanic, *Der Literaturbegriff* de Helmut Arntzen (Münster, Achendorff, 1984) ne-a parvenit, din nefericire, după încheierea lucrării.

Sublinierea acestei inițiative și poziții „personale" are pe de o parte scopul de a atrage atenția asupra riscurilor întreprinderii, și deci de a face apel la oarecare bunăvoință pentru eventualele erori și lacune inevitabile oricărui început de drum, pe de alta de a scoate în evidență unele particularități de metodă. Din care cauză înțelegerea tezelor capitolului introductiv ni se pare capitală. Cum s-ar spune: *c'est à prendre ou à laisser*. Cititorul este invitat la un anumit regim de lectură. Nutrim totuși convingerea că încercarea de a propune o soluție proprie, care nu este la remorca nici unei direcții existente, merită măcar în sine oarecare atenție. Nici sincronism și compilație mecanică (atît de frecventă), nici ipoteze hazardate sau divagații pur „eseistice", „fermecătoare" *(sic)*... Regenerarea lecturii ideii de literatură urmează o altă cale. Ea este după noi ceva mai solidă și mai sobră în „eleganța" sa austeră și antidiletantă. Într-un anume sens, această *Hermeneutică* trebuie în același timp „învățată" și „criticată" în cunoștință de cauză.

Efortul de sinteză (deloc neglijabil), de reducere la sistem și de „modelizare" finală, întreprins într-o perioadă de extremă specializare și fragmentarism, constituie un alt obiectiv. Am întreprins o lectură globală și riguroasă a ideii de literatură, în scopul descifrării unei structuri de sensuri și semnificații, conform unei scheme, care reține, în general, originea fiecărei accepții, sensurile și semnificațiile de bază, elementele invariante, aspectul care anticipă definițiile actuale. Din care cauză, fiecare capitol are un aspect „monografic", iar construcția întreagă unul „enciclopedic". Ea poate fi citită, din această cauză, în scopuri cultural-documentare, chiar și pe capitole. Dar, în acest caz, există riscul de a se pierde din vedere unitatea ansamblului, modul de funcționare a întregului sistem al ideii de literatură. Dificultățile sistematizării și esențializării unui bogat material au fost în orice caz mari. Integrați unui *continuum* hermeneutic, orice completare sau rectificare riguroasă, filologică, va fi deci oricînd binevenită. Spiritul acestei *Hermeneutici* este de altfel de perfecționare deschisă, etapă pe drumul unei cuprinderi și înțelegeri tot mai largi și mai adînci a ideii de literatură.

Căzînd, știm bine, pe un teren încă nepregătit, dăm o mare atenție și aparatului critic de referințe. El are un dublu scop: de „subsol" hermeneutic, printr-o mișcare continuă, reciprocă, de la text și preconceptele sale la totalitatea elementelor care-l confirmă și-l dezvoltă, și de documentare riguroasă. Întreprindem o lectură nouă a izvoarelor de bază, aspect asupra căruia am dori să atragem atenția. Totul se vrea dovedit și verificat pas cu pas, totul poate fi controlat pe texte, unele puțin frecventate, consultate adesea în ediții de epocă. Puține referințe sunt indirecte, totdeauna menționate. Documentarea a fost strînsă în mai multe biblioteci europene, uneori în condiții dificile. De unde și extinderea capitolului bibliografic. El nu este, nu poate fi, exhaustiv, dar toate elementele necesare construcției noastre credem că au fost „prinse". Ea subordonează și pune în același timp în valoare „erudiția", nu scop în sine, ci simplu mijloc de inducție-deducție și de verificare. Plăcerea instalării confortabile și de durată într-o problemă centrală a fost și ea mare. Un sistem de trimiteri în text, între paranteze, la capitolele și la fragmentele care se sprijină reciproc, urmărește să asigure și mai mult — în intenția noastră — coeziunea demonstrației.

Hotărîtor este mai ales faptul că o astfel de hermeneutică a fost concepută și scrisă în primul rînd *în* cultura noastră și *pentru* cultura noastră, unde încercăm să introducem și să consolidăm o serie de repere de bază, chiar dacă fundalul și coordonatele sale sunt în mod constant „europene" și „universale". Dificultățile unei astfel de întreprinderi sunt considerabile. Ea are de luptat simultan pe trei fronturi, poziție dificilă, aproape „disperată". Pe de o parte, hermeneutica noastră, ca și oricare alta care ar fi scrisă la noi, se lovește de imensul prestigiu al criticii străine, super-moderne, și al metodologiilor sale exclusiviste și reducționiste. Nici o confirmare sau sprijin nu pot deci veni din această direcție. Pe de altă parte, situația particulară a unei cărți de acest gen nu este mai puțin dificilă: lipsa de tradiție a unor astfel de

studii se unește cu indiferența și, uneori, chiar cu ostilitatea orientării tradiționale, de esență impresionistă sau pur și simplu publicistică, pentru astfel de cercetări. Și, cu toate acestea, noi credem cu tărie și în necesitatea existenței și a dezvoltării teoriei literare și a hermeneuticii literare românești originale, în valoarea reflexiei sistematice independente și nediletante despre ideea de literatură.

Puternice argumente de ordin cultural și ideologic pledează în acest sens: o cultură literară nu poate progresa fără sisteme de idei, principii de bază, cercetări fundamentale, soluții proprii, deprovincializare radicală etc. Teoria și hermeneutica literară nu exclud nici o altă metodă. Dar ele au mai mult decît altele vocația orientărilor de bază, fundamentării punctelor de plecare, lărgirii orizontului, întemeierii și progresului. Prima experiență de acest gen a unui critic român, ea constituie în mod inevitabil doar un prim pas. El trebuia totuși făcut, cu toate riscurile pionieratului și ale unor posibile ignorări sau neînțelegeri. De fapt, nici primele contribuții filosofice românești, efectiv originale, nu sunt încă — toate — bine înțelese și valorificate. O „școală" românească originală de hermeneutică, teorie literară, comparatistică nu este neapărat un proiect „utopic". Pasul următor va consta, ideal vorbind, în generalizarea și adîncirea unor astfel de studii deocamdată încă în fașă.

De unde o stimă deosebită pentru toți precursorii noștri adevărați în acest domeniu, începînd cu primii hermeneuți români: Mircea Eliade și mai ales Constantin Noica. Convergențele hermeneuticii noastre cu opera acestor doi străluciți pionieri au fost notate cu atenție, deși obiectul și metoda cercetărilor noastre sunt diferite. Aducem în același timp un omagiu și celor care au reflectat la noi cu seriozitate asupra unor probleme ale ideii de literatură: M. Dragomirescu și Tudor Vianu, sau pentru cei ce au studiat cu deosebită competență anumite aspecte ale istoriei sale, ca D. M. Pippidi și Vasile Florescu. În general, ori de cîte ori am putut „recupera" un izvor românesc util și notabil, am făcut-o cu atenție de-a lungul întregii lucrări.

Un cuvînt și despre „stilul" adoptat. Experiența noastră este în același timp un exercițiu de sinteză și de stil al ideilor: clar, cît mai precis posibil, fără flori artificiale. O materie extrem de aridă și de abstractă nu poate deveni accesibilă decît prin limpezime și cursivitate. Despre literatură se poate scrie și „literar", în genul „literaturii despre literatură"

(VIII, 2). Am preferat o altă metodă: cea veche și eficace, a ideilor cît mai clare și distincte.

Acestei lucrări de sinteză sistematică îi va urma partea istorică: *Biografia ideii de literatură*. Pe aceste baze, la care vor contribui — să sperăm — și alții, se va putea scrie, în sfîrșit, și prima istorie serioasă a ideii de literatură în cultura română, precum și prima ontologie românească a literaturii. Socotim astfel de întreprinderi deocamdată încă premature. Visul nostru este de a relua și perfecționa cîndva întreaga lucrare. Ea ar fi fost cu certitudine „mai bună" dacă ar fi existat repere anterioare, străine și românești, și dacă mediul publicistic ar fi fost mai stimulant prin posibilitatea dialogului și a confruntărilor competente.

Documentată în cea mai mare parte în biblioteci străine, această *Hermeneutică a ideii de literatură* n-ar fi fost posibilă fără sprijinul generos, primit în timp, de la diferite instituții de cultură occidentale: *The Great Britain/East Europe Centre* (London), *Centre National des Lettres* (Paris), *Stiftung F.V.S. zu Hamburg* care, prin al său *Herder—Preis*, ne-a dat posibilitatea revenirii în excelenta *Bayerische Staatsbibliothek* (München). Le adresăm întreaga noastră gratitudine. La fel conducerii *Uniunii Scriitorilor* (București), care, în diferite perioade, ne-a înlesnit mai multe stagii de documentare în străinătate.

Cluj-Napoca, 5 sept. 1986.

A. M.

I

INDICAŢII DE METODĂ

O primă precizare trebuie făcută încă de la început și cu toată claritatea: hermeneutica ideii de literatură presupune o hermeneutică de un tip special aplicată ideilor literare[1] și, în primul rînd, ideii literare prin excelență: *literatura*. Hermeneutica rămîne în continuare, din acest punct de vedere, teoria, metoda și practica interpretării și a înțelegerii „corecte" a textelor, în speță a textelor de idei literare, o *Auslegungskunst* a ideilor literare. Acestui obiectiv îi corespunde o metodă specializată, adaptată scopului urmărit. Ea s-a constituit și precizat definitiv pe măsura desfășurării analizei și interpretării ideii de literatură. Nu este deci vorba de aplicarea mecanică a unei metode exterioare, ci de constituirea progresivă și din interior a unei căi de acces spre înțelegerea cît mai adîncă a ideii de literatură. Motiv pentru care acest capitol a fost scris, în mod firesc, ultimul din întreaga carte. Principiile sale pot fi formulate, concis, în modul următor:

1. *Primatul textului* — al textelor de idei literare despre literatură — este legea esențială. Totul pleacă și se întoarce la texte printr-o lectură atentă a izvoarelor de primă mînă. Totul este scos din texte, multe rare și puțin frecventate. Nimic nu poate înlocui contactul direct cu textele, experiența intimă și personală a lecturii. Hermeneutica textului pe care o imaginăm și o practicăm nu este deci posibilă fără o solidă bază filologică. Se poate chiar spune că din acest punct de vedere hermeneutica se confundă cu „filologia" și cu „explicația de text". Ea citește, descifrează și interpretează texte. Nevoia de documentare și de interpretare este strîns asociată. Una nu este posibilă fără alta.

Scopul acestei documentări și investigații în adîncime este de a vedea cum literatura se definește pe sine, se analizează, se interpretează în totalitatea formulărilor sale textuale esențiale. Obiectivul este stabilirea unui inventar complet al „locurilor" în care literatura se spune pe sine, se caracterizează, își dezvăluie ființa. De unde rolul capital al citatelor-tip și al articulațiilor dintre ele. Întrebarea-cheie este simplă: Ce spun textele? Ce le unește? Ce le desparte? Idealul este ca fiecare citat, text, titlu să vorbească singur, ca în spatele lor să existe — în toate cazurile — o referință precisă și exactă. Nouă nu ne revine în principiu decît operația de *échantillonage* și de montaj în schema de ansamblu. Fiecare temă urmează să fie ilustrată de un citat tipic, paradigmatic, în același timp selectiv, reprezentativ și simbolic.

Nu ascundem că în această reîntoarcere programatică la texte vedem și un anumit gest antispeculativ. Prea multe teorii generale pe o bază prea fragilă, particulară! Mult prea multe concluzii generale scoase doar dintr-un citat-două! Pe baza unui singur text se poate demonstra practic orice. Construcțiile pur speculative, fără îndoială, au valabilitatea și valoarea lor, dar ele nu sunt și hermeneutice. Se fac prea multe teorii, presupuneri, judecăți și prejudecăți despre literatură și se dă prea puțină atenție la ceea ce spun efectiv textele că *este* literatura. Plecăm deci de la astfel de texte și nu de la studiile și cărțile despre unele din aceste texte. Multe — în special moderne — sunt tipice pentru superba ignorare a textelor de bază, clasice, esențiale, despre definiția literaturii. Toate accepțiile literaturii sunt deci reluate „de la capăt", strîns, pe texte. „Speculația" interpretării se reduce doar la gruparea, angrenarea și punerea în mișcare a întregului ansamblu. Ne-am interzis, deocamdată, la acest stadiu, orice speculație autonomă și cu atît mai puțin *verbi gratia* „eseistică".

2. O astfel de orientare privilegiază, în mod evident, *sensul literal* al textului definițiilor. Este prima condiție a interpretării „corecte". Hermeneutica pe care o practicăm este, în primul rînd, una a sensului prim, plan, literal. Ea urmărește descoperirea sensului precis, obiectiv, în termenii săi exacți, operația cea mai dificilă dintre toate. Prin marea libertate pe care o are, interpretarea sensurilor implicite este mult mai facilă și mai relativă, uneori de-a dreptul caducă. Urmărim deci o descifrare cît mai aproape de litera textului, a definițiilor scrise ale literaturii, a totalității accepțiilor sale „scriptice". Literatura este, cum vom vedea în capitolul următor (II, 1), pur și simplu *literă*. Ceea ce s-a numit „literatura orală" nu intră în discuție decît prin transcriere. O lectură respectuoasă a textelor fără a cădea în parafrază, cu fidelitate maximă pentru litera lor, rămîne obiectivul central. Nu intrăm acum în lunga controversă — abundentă încă din Evul Mediu — a celor patru sensuri: *literal (istoric), tropologic, alegoric, anagogic (mistic)*. O vom evoca în alt loc (V, 6, 10). Repetăm doar că, în ciuda prejudecăților curente, cea mai dificilă interpretare rămîne în primul rînd a textului literal: a denotațiilor, nu a conotațiilor (unde, cu mai multă sau mai puțină imaginație, poți „găsi" practic orice). Poziția noastră este deci — încă odată: „A înțelege pur și simplu ceea ce spune autorul" (Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches*, § 270). În speță, ceea ce spune efectiv *literatura* despre ea însăși. Nici mai mult, dar nici mai puțin.

Urmărim deci să surprindem, cu prioritate, sensul literal al literaturii în termenii săi de bază (în terminologie germană *Grundbedeutung*). Care sunt aceștia? După noi: primele accepții ale ideii de literatură, primele atestări terminologice riguros verificate, care definesc sensurile de bază. Gradul de frecvență este mult mai puțin important, din punctul de vedere al sistemului ideii de literatură, decît coeficientul lor de prioritate, claritate, semnificație și posibilitate de angrenare într-un sistem. Este un fel de a spune că tradiția terminologică joacă un mare rol. De unde și permanenta întoarcere la origine, izvoare, surse. Deci, încă odată, filologie de la început și pînă la sfîrșit.

Sensul literal exploatează din plin toate proprietățile sensului etimologic. Exemplul simbolic: *literatura* < *littera*. Suntem convinși, împreună cu Herder și cu mulți alții, că „cel mai bun concept al unui lucru îl dă originea sa"[2], că *etymologia = interpretatio* (Isidor din Sevilla, *Etym.*, I, 29, 1), că ea oferă, în planul hermeneuticii noastre, cea mai edificatoare experiență originară și semnificativă a cuvintelor[3]. În același timp, se dă o lovitură mortală divagațiilor, accepțiilor personale, calambururilor, etimologiilor „populare" etc. Etimologia trimite invariabil la *etymon*-ul cuvîntului, respectiv la sensul său fundamental, esențial, arhetipal, propriu, așa cum afirmă încă din Antichitate gramatica stoică. *Sens etimologic = sens adevărat*, exact, conform unei vechi tradiții atestate nu numai în cultura europeană[4]. Sensurile etimolo-

gice ale literaturii spun totdeauna lucruri esențiale despre definiția și ființa literaturii. Ele instituie sensuri primordiale. În același timp, sensurile etimologice au și alte avantaje hermeneutice: sunt mai limpezi, mai pure, mai concise. Adevărate capete de serie, ele indică în același timp direcția de dezvoltare semantică (și deci de interpretare) cu mai multă claritate. Din care cauză, la semnificație egală, preferăm un citat „clasic" unui citat „modern". Acesta din urmă nu face (cel mai adesea) decît să redescopere și să repete ceea ce s-a spus anterior, mai precis și mai lapidar. Citatul clasic, mai ales cînd el instituie și deschide o serie, exprimă o situație esențială, ireductibilă la alte sensuri și semnificații. În plus, sensurile de bază pot fi mai ușor identificate și inventariate. Este, de altfel, și prima operație — fundamentală sub toate aspectele — pe care o întreprinde hermeneutica noastră.

Evident, nu ignorăm cîtuși de puțin problema nominalismului, realismului, „cratylismului" și celelalte. Dar din punctul nostru de vedere (strict literal hermeneutic), punem deocamdată între paranteze problema „adevărului" sau a „convenției" termenilor care definesc literatura, preocupați în mod esențial doar de atestarea lor textuală, ca singură bază posibilă a interpretării în cadrul unui sistem pentru care *nomina* sau *realia* sunt în primul rînd *texte*. Literatura *este* ceea ce a fost definit terminologic ca atare. Înainte deci de a răspunde la întrebarea *cum, dacă* sau *de ce* este literatura posibilă, trebuie mai întîi să răspundem la întrebarea: *ce este* efectiv literatura în litera sa, să aflăm ce răspunsuri precise s-au dat acestei întrebări, după noi, cheie. În caz contrar, speculațiile plutesc în gol sau redescoperă adevăruri deja spuse. Convingerea noastră intimă, verificată de altfel ciclic, este că literatura reprezintă un termen convențional ca oricare altul. Este doar un „ecran" terminologic care se interpune între fapte și observatori[5]. Dar chiar „convenție" fiind, ea este în primul rînd instauratoare, explicativă și funcțională pentru o anume idee: *literatura*. Că această „convenție" nu poate fi definită la rîndul său decît cu ajutorul altor „convenții", faptul rămîne — în ordinea actuală de idei — de mult mai mică importanță.

Mult mai gravă este o altă situație: se reduce definiția literaturii doar la atestările sale *expressis verbis*? Altfel spus: *literatura* nu există decît din clipa în care este numită într-un fel oarecare ca atare? Existența sa „începe" doar cînd apare

termenul corespunzător? Numai atunci cînd ea „știe" că este literatură? Evident, există fenomene recunoscute ulterior ca „literare" cu mult înainte de apariția termenului *litterae*, pentru a nu mai aminti de întreg domeniul extraeuropean unde acest termen nici nu există. Dar o soluție poate fi imaginată — am spune — „aristotelic", în genul unei treceri specifice de la potențialitate la act: actul terminologic identifică, numește și recuperează totalitatea virtualităților care-l predispun și-l fac, în condiții date, necesar și posibil. Și cum aceste condiții sunt invariabil de ordin contextual-cultural, putem defini această rezolvare, cu destulă bunăvoință, drept „nominalism cultural". *Literatura* „începe" deci ca existență terminologică odată cu începutul semanticii sale istorice. Ceea ce deschide o altă întrebare, echivalentă cu o altă dificultate: se reduce semantica istorică a *literaturii*, accepția sa textuală, doar la sensurile sale literale, explicite sau și la cele implicite? Căci toate coexistă și unele trag după sine pe altele. Care este raportul dintre aceste două realități incontestabile?

Hermeneutica pe care o practicăm urmărește descifrarea, clarificarea și interpretarea sensurilor explicite și implicite ale ideii de literatură în mod organizat, sistematic. Ea operează la un dublu nivel: terminologic și semnificativ. Vor exista deci sensuri și semnificații prime și secunde, literale și latente, fundamentale și complementare, originare și derivate ale ideii de literatură (pe larg: V, 6, 10). Fiecare termen de bază are virtualitățile sale semantice, care precizează și îmbogățesc ideea de literatură. Orice text are un subtext, care se cere examinat cu egală atenție. Orice termen explicit are în mod inevitabil și un aspect implicit. Aceasta cu atît mai mult cu cît orice semnificație, directă sau indirectă, tot literală este în ultimă analiză. Numai că, în cazul secund, sensul și semnificația au existență doar prin implicație. Ne este imposibil să dăm prioritate (ca de atîtea ori în „noua critică") sensului implicit asupra celui explicit, deoarece cel dintîi depinde și este determinat de cel de al doilea și nu invers. Nivelul supralexical, supraetajat, este și rămîne în orice împrejurare un epifenomen subordonat, într-un fel sau altul, sensului explicit. Evident, din toate aceste împrejurări, hermeneutica ideii de literatură trage concluziile sale: pentru ea, toate sensurile explicite și implicite coexistă; cînd nu există un termen explicit, un altul latent poate sau trebuie să i se substituie; în sfîrșit, toate sensurile sunt interpretabile în același plan hermeneutic. Vom vedea imediat că și unele și

altele se supun unui sistem unic (și foarte precis, deci rigid) de interpretare.

Această situație definește necesitatea dar și dificultatea enormă a hermeneuticii, respectiv a ideii de literatură. Atît termenii expliciți cît și impliciți sunt polivalenți, susceptibili de interpretări variate. Limbajul științific este univoc, nu însă și cel teoretico-literar cu care operează teoria și hermeneutica literaturii. Aceasta din urmă nu spune nimic, dar absolut nimic fără o serie de explicații specifice. În plus, hermeneutica (ideii de literatură) trebuie să înlăture încă un obstacol: polisemia originară care apare odată cu primele atestări textuale. De unde o concluzie capitală, care obligă la un tip foarte special de lectură. Toate sensurile și semnificațiile ideii de literatură sunt nu numai simultane, dar prin reducționismul lecturii lor actuale ele „sunt" și coexistente istoric, date toate de la început. Trebuie amintit, în același timp, că termenii care definesc literatura se fac mereu, au o geneză și o viață istorică. Ori de cîte ori apare o accepție nouă, termenul corespunzător imediat își va face și el apariția. Procesul este, practic, inepuizabil, chiar dacă soluțiile pot fi diferite. Noi, în concluzia acestei hermeneutici, am stabilit opt straturi semantice de bază, fiecare cu o serie întreagă de sensuri și subsensuri. Dar un *Nomenclator Litterarius* descoperă, în diferite limbi, nu mai puțin de șasezeci și nouă (69) de genuri de „literatură"[6], chiar dacă într-un alt plan de analiză. Și cine ar putea-o refuza cu îndreptățire? Rezultă de aici, încă odată, că atît viața istoric-terminologică a ideii de literatură, cît și hermeneutica sa sunt procese deschise, inepuizabile. Definițiile se îmbogățesc succesiv și este foarte probabil că analiza viitoare să dezvăluie noi nuanțe care să completeze imaginea actuală prin noi aspecte istorice nepuse încă în valoare sau prin aspecte care se vor preciza în viitor. Progres sau criză continuă? Grandoarea și decadența inevitabilă a ideii de literatură și a hermeneuticii sale...

O altă dificultate — nu mai puțin considerabilă — privește deosebirea fundamentală dintre interpretarea unui text literar, a literaturii propriu-zise, și a unui text de idei literare, a teoriei literare propriu-zise. Sunt două realități total distincte. Metoda nu este și nici nu poate fi aceeași. Dacă în cazul textului literar obiectivul hermeneutic (probabil cel mai legitim) rămîne — pentru a reaminti o formulă de largă circulație — doar recunoașterea semnificației sau intenției autorului (Boeckh: *Erkennen des Erkannten*, E. D. Hirsch, Jr.: *re-cognition of the autor's meaning*[7]), este evident că în cazul ideilor literare, a ideii de literatură în speță, descoperirea unei astfel de „intenții" este fără sens. Ea nu are *un* autor care să-i transmită „intenția" sa. Metoda de interpretare va fi deci, în mod necesar, cu totul diferită. Ideile literare cer în consecință o altă metodă de interpretare, care să pună în lumină în alt mod sensul și semnificația ideii de literatură. Mai mult decît atît: întrucît nu există o astfel de metodă, ea urmează a fi integral „inventată". Elaborarea sa echivalează cu „descoperirea" unui nou sistem de lectură.

3. *Sistemul de interpretare* sau de lectură al ideii de literatură, elaborat în mod esențial în vederea acestui obiectiv, are cîteva particularități. Este a doua condiție a interpretării „corecte", și cea mai importantă. Deși folosim în mod inevitabil noțiuni ca „structură", „model", „sistem", noi nu dăm acestor formule accepția rigidă, scientistă, curentă. În concepția noastră, sistemul ideii de literatură este o schemă inteligibilă, operatorie și flexibilă, suficient de precisă și de documentată ca să „prindă" ideea de literatură în totalitatea sa, dar îndeajuns de suplă ca ea să se poată adapta și noilor creații, descoperiri și achiziții posibile. Procesul este deschis, căci ideea de literatură — trebuie repetat — se „face" mereu, proces în același timp reductiv și productiv. Reductiv prin reducerea sistematică a tuturor elementelor la un nivel de generalitate impus de propriile sale premise (multe detalii vor fi inevitabil neglijate), productiv prin faptul că interpretarea, pe parcursul său, descoperă noi semnificații care decurg din potențialul semnificativ implicit al textelor luate în discuție.

Obiectivul interpretării este înțelegerea („corectă") a ideii de literatură. Noțiunea, se știe bine, este centrală în hermeneutică și nu vom reveni — în acest cadru — asupra marii sale tradiții. Din punctul nostru de vedere, înțelegerea („corectă") a ideii de literatură înseamnă înțelegerea, respectiv: descifrarea modului de funcționare a sistemului ideii de literatură. Ea presupune descoperirea unui centru și a unei dinamici specifice, respectiv a unei structuri și logici interioare, care se desfășoară sistematic, egală cu sine, de la început și pînă la capăt. Dincolo de orice determinări, pe care nu le negăm cîtuși de puțin, afirmăm că ideea de literatură (ca și oricare alta) are în primul rînd o determinare interioară, și deci propria sa „entelehie", care face ca orice ele-

516.789

BIBLIOTECA JUDEȚEANĂ „ION ASACHI" IAȘI

ment atras în orbita sa să se supună sistemului său unic și riguros de organizare și de interdependență funcțională.

Integrarea, condiționarea reciprocă și mecanismul de autoreglare caracterizează ideea de literatură (ca și sistemul de interpretare a ideii de literatură) de sus și pînă jos, în toate compartimentele sale. De unde rezultă că fiecare accepție de bază a ideii de literatură se supune aceluiași sistem de interpretare, constituindu-se într-un subsistem. Macrosistemul se reflectă în fiecare microsistem, din fiecare microsistem se poate „deduce" inductiv-deductiv întregul macrosistem. Cele două nivele sunt omologabile atît la nivelul structurii ca și al cunoașterii. În practica demonstrației, situația se reflectă printr-un sistem destul de dens de vase comunicante, de trimiteri reciproce, menționate cu regularitate între paranteze. Nu discutăm valabilitatea fiecărei concepții în parte, ci modul cum ele se integrează și funcționează în interiorul sistemului general de literatură care le face posibile și le explică.

Admiterea acestei coerențe structurale, a solidarității interioare între diferite accepții ale ideii de literatură, în interiorul unui sistem unic, are urmări importante. Cea mai însemnată privește statutul interpretării „corecte", „obiective" a ideii de literatură. Din perspectiva adoptată nu pot exista „intenții" diferite ale textului, respectiv ale autorului, hermeneutului critic etc., ci doar o singură soluție: interpretarea este corectă, validă, justificată doar în cadrul unui sistem unic de interpretare, în măsura în care toate elementele descifrate se supun logicii sale. Se încadrează unui sistem de relații structurale condus de un singur principiu? Interpretarea este pe deplin legitimă, corectă. Nu se încadrează? Ea este „greșită", „incorectă", corp străin pe care logica sistemului îl respinge. Cazul accepțiilor și interpretărilor hiperpersonale, abuzive, aberante, a „decodajelor" fanteziste etc. este identic.

A înțelege înseamnă în același timp a descoperi și a atribui un sens. A înțelege literatura și ideea de literatură înseamnă a-i surprinde un sens, respectiv un sens logic și structural, inclusiv cauzal. În cazul nostru „înțelegerea" echivalează cu pătrunderea „intenției" textului ideii de literatură, respectiv a sensului sistemului său. Nu poți cunoaște dacă nu dai un sens obiectiv cunoașterii. Ca să înțelegi o ființă trebuie să-i presupui, să-i postulezi în prealabil ființa. Ca să înțeleg un sens, trebuie să presupun și să postulez existența unui sens. Operația presupune interiorizare, coparticipare, substituire, cu-prindere. Nimic nu poate fi înțeles dacă nu este tradus în propriul nostru sistem de cunoaștere și în propriul nostru limbaj. Înțelegerea coincide cu propria mea opinie despre sensul în cauză, în propria mea implicare și integrare în procesul dezvăluirii sensului. Ideea de literatură nu poate fi deci înțeleasă dacă sistemul care o instituie n-a fost în prealabil asumat de propria mea conștiință literară în actul ridicării sale la ideea literară.

Înțelegerea presupune în mod obligator un preconcept *(Vorassetzung, présuposé)*, o sinteză personal asumată de postulate explicite și implicite. Ea este în mod necesar o pre-înțelegere. Este vorba de o „pre-judecată" (în sensul bun al cuvîntului), de o lectură orientată, preconditionată, de o re-cunoaștere. Textul spune și presupune propriul său sens în același timp. Ideea este general admisă în hermeneutică, inclusiv în cea românească (Constantin Noica)[8]. În cazul nostru, este vorba de un preconcept despre literatură, de o idee despre literatură care prezidează întreaga operație. Ca să studiezi hermeneutica ideii de literatură trebuie să „știi" în prealabil ce este „literatura", să ai o idee, un (pre)concept despre literatură. Găsești ceea ce cauți. „Nu m-ai fi căutat dacă nu m-ai fi găsit". „Obiectivitatea" și „subiectviitatea" acestei sinteze este postulatul de bază. Preconceptul definește, delimitează, organizează și orientează cercetarea, totalizează și sintetizează rezultatele obținute. Preconceptul vede cu anticipație sensul total. El știe de la început unde vrea să ajungă, factor decisiv de interpretare prin unificare și pre-interpretare. Fără existența sa n-ar fi posibilă recuperarea și integrarea în sistem a accepțiilor vechi, istorice, ale *literaturii*, ca și totalitatea semnificațiilor care nu au o astfel de expresie terminologică. Manipulăm de la „început" un singur concept, care doar la „sfîrșit" devine pe deplin descris, interpretat și înțeles în toate articulațiile sale.

Formularea acestui preconcept esențial parcurge trei faze ideale, centrul motor al metodei noastre: a) recuperarea întregii tradiții istorice și formulări actuale a ideii de *literatură* și totalitatea accepțiilor atestate, textuale; asumarea, dezvoltarea și depășirea lor, prin b) inducțiile și deducțiile hermeneutice, ansamblul analizelor progresive și regresive provocate de texte, de frecventarea atentă a întregului registru semantic al ideii de literatură, fază urmată de c) reproiectarea acestor inducții-deducții (operație de *feedback* într-un fel), asupra tuturor accepțiilor ideii de literatură trecute în revistă,

recuperate, readaptate și reformulate în sensul preconceptului central. Parcurgem istoria ideii de literatură, ne formăm în acest mod un preconcept despre literatură, pe care-l reproiectăm asupra întregii idei de literatură. Operația este continuă, de dublă înaintare, perfecționare, întrepătrundere și condiționare reciprocă. Surprindem cu acest prilej o cvasilogică literară implicită, clarificată și explicată cu ajutorul „logicii" noastre hermeneutice explicite. Asupra caracterului circular și de (aparentă) tautologie al întregii activități hermeneutice astfel definite vom reveni mai jos.

Preconceptul se formează și acționează în cadrul unor contexte interdependente, a căror funcție este determinantă. Orice înțelegere este contextuală. Nici sistemul ideii de literatură nici al interpretării ideii de literatură nu plutesc în gol. Cel dintîi, și tehnic vorbind cel mai important, este însuși contextul ideii de literatură: propriul său sistem, propriul său cadru, totalitatea elementelor și ramificațiilor, ansamblul semnificațiilor sale explicite și implicite, respectiv sistemul unitar de interpretare al acestei hermeneutici. El singur conferă în mod esențial sens și semnificație. Ideea de literatură nu poate fi bine interpretată decît în propriul său cadru. La acest nivel nu interesează dacă o anumită accepție este majoritară sau minoritară, istorică sau depășită etc., ci numai dacă ea este funcțională. Al doilea context este personal: formația, nivelul, obiectivul urmărit de hermeneut, aflat într-o fază precisă, concretă, a dezvoltării și activității sale. Intră în joc întreaga configurație spirituală a hermeneutului, care nu poate interpreta decît de la nivelul și orizontul său actual. Al treilea este de ordin istoric: totalitatea datelor momentului cultural, social, politic, economic etc., care acționează atît asupra formării sensurilor și semnificațiilor ideii de literatură cît și asupra interpretării lor. Între datele istoriei ideii de literatură și orizontul actual de receptare și interpretare există o interdependență și o condiționare reciprocă. Totul este citit, recuperat și definit de la un anumit nivel: sensul de bază, nucleul său invariabil, prins în diferite contexte, suferă metamorfoze și reformulări variate. În plus, preconceptul obligă și la luarea unor anumite poziții față de context. Reacțiunea sa nu este și nu poate fi în nici o împrejurare pasivă. Această situație imprimă hermeneuticii un anumit caracter activist, militant. Vom reveni și asupra acestei inevitabile lipse de neutralitate a interpretării hermeneutice.

4. Sistemul de interpretare descris mai sus constituie un *model hermeneutic*. Totalitatea textelor și definițiilor și citatelor-tip, a sensurilor și semnificațiilor ce se desprind din analiza lor este grupată într-un model, în sensul hermeneutic precizat anterior[9]. Dacă se admite teoria „modelelor" în cazul unor forme particulare de literatură (orală sau populară), de ce n-am aplica-o și totalității ideii de literatură? Înțelegem prin „model" o schemă care ne ajută, prin simplificare descriptivă, să descoperim o structură și un sistem capabil să organizeze toate elementele componente conform unei logici proprii. El este, evident, o construcție teoretică, un simulacru, o extrapolare anticipativă a unei imagini globale, desprinsă din examinarea unui mare număr de fapte citite dintr-un unghi unic. „Tipul ideal", weberian, se apropie cel mai mult de concepția noastră. În această accepție, deloc formalistă, modelul și-a verificat eficacitatea în metodologia actuală a științelor umane.

Cîteva caractere ale modelului se cer precizate cu oarecare atenție. A înțelege ideea de literatură înseamnă a o interpreta prin integrare într-un sistem modelizabil. Ceea ce duce, în primul rînd, la ideea de cod, de izomorfism și de generalizare progresivă. Modelul este rezumatul unei lecturi coerente, rigide și exclusive. Din care cauză, el este în mod necesar reducționist, o „finalitate aposteriori"[10], capabilă să recupereze sensul sau totalitatea elementelor integrabile și să ignore sau să arunce peste bord totalitatea elementelor nerecuperabile. Retrospectiv sau prospectiv, el acționează doar în sens unic și, am spune, „imperialist". De unde o foarte energică chemare la ordine, eliminarea definițiilor personale, recondiționarea celor generale. De „neutralitate" nu poate fi deci, încă odată, vorba, iar singurul sens al „obiectivității" și „adevărului" îl are consecvența și supunerea la exigențele regulii de lectură riguros aplicate. Fiind un „sistem", elementele modelului se vor afla într-un raport constant de interdependență, reciprocitate, proporționalitate și deci de ierarhizare la scară. Ceea ce presupune, cum s-a observat încă în hermeneutica tradițională, o „procedare comparativă"[11], o comparație constantă, de la început și pînă la sfîrșit. Hermeneutica înseamnă comparație reductivă și semnificativă.

Rolul său de „preconcept" este de asemenea notabil. De fapt, accepția sa este dublă: preconceptul constă din definiția prealabilă a literaturii cu care operăm, dar modelul, odată constituit, începe să împlinească nu mai puțin funcția de preconcept modelator. Preconceptul final este însăși ideea de li-

teratură integral modelizată. În felul acesta, el mărește densitatea semnificativă a ideii de literatură, este capabil să-i descopere noi semnificații implicite, să-i sporească „ambiguitatea". Cu o formulă a lingvisticii moderne, el poate fi considerat, în acest sens, ca „generativ". El „produce" ideea de literatură în formă desăvîrșită, „ideală".

Această capacitate polisemică nu este lipsită de o bază obiectivă. Coexistența definițiilor literaturii, caracterul complementar al sensurilor și semnificațiilor sale, persistența și frecvența lor statistică sugerează, ea însăși, o serie de linii de forță, un număr de direcții constante de înaintare. Este evident că ideea de literatură parcursă istoric prezintă un aspect topic, de invarianță. La început, el este încă destul de confuz, dar la sfîrșit, la capătul descrierii sale integrale, care coincide cu realizarea modelului final, acest aspect devine precis și sugestiv. Convingerea care se formează este că ideea de literatură documentează mereu aceleași accepții de bază, ilustrează aceleași constante teoretico-literare. De unde cîteva concluzii: 1. Prima operație constă în stabilirea unui inventar pe cît posibil complet al sensurilor și semnificațiilor esențiale, definitorii, ale ideii de literatură. 2. De vreme ce accepțiile se repetă, este inutil să mobilizăm toată documentarea disponibilă sau posibilă (de altfel practic inutilizabilă); este suficientă doar selecția de citate-tip, reprezentative, bine verificate pe texte de primă mînă. 3. Rezultatul este o treptată și continuă conversiune a terminologiei istorice, precis datate și atestate în contexte istorico-literare specifice, într-o terminologie invariantă: scheletul modelului de bază. 4. Mai rezultă, în sfîrșit, că ideea de literatură nu poate fi înțeleasă decît în interiorul tradiției și a istoriei sale, de la apariție și pînă azi. Dar această „istorie" nu mai este una „evenimențială" și de date, ci o istorie „statică", în sensul unei „lungi durate", convertită în cele din urmă, printr-un preconcept central, într-un model unic și stabil de orientare și organizare.

Elementele constitutive, fundamentale, ale modelului ideii de literatură sunt deci *invariantele* ideii de literatură: accepțiile sale de bază, centrale, recurente, stereotipe, arhetipale. Identificarea și sistematizarea lor într-o ordine structurală, constituie obiectivul acestei hermeneutici. Invariantele sau constantele sunt în același timp tradiții terminologice — variații ale termenului central, generic, de *literă* — și coordonate structurale latente. Existența lor este controversată dintr-o dublă perspectivă: istoricistă (preocupată exclusiv de

situații și contexte istorice irepetabile) și estetizantă (preocupată doar de unicitate și inefabilul literaturii). Noi socotim însă că există destule motive să adoptăm o altă perspectivă[12]. Acordul este de altfel nu numai cu vechea și noua tipologie, dar și cu diferite direcții mai mult sau mai puțin „moderne: în istoria literară (E. R. Curtius), în comparatistică (Etiemble), în folcloristica structuralistă (V. I. Propp), în poezia modernă (G. Genette)[13] etc. Sub orice schimbare (lingvistică, literară, artistică etc.) poate fi identificat un fond de invarianță, un număr de proprietăți structurale constante, o serie de „macrosisteme" de simboluri și teme recurente, un număr de „izotopii" etc.

În orice caz, cine practică o astfel de hermeneutică nu poate fi nici „istoric literar", nici „critic literar". Și nici invers. Dar fenomenele pe care ea le detectează, planul și sistemul său de referință, nu pot fi totuși negate prin aceasta. Ele au validitatea și „valoarea" lor intrinsecă. Sistemul ideii de literatură valorifică doar la nivelul său. Este de altfel de observat — și chiar de subliniat — că ideea de literatură are autonomia sa și că între această idee și calitatea literaturii, într-unul sau altul din momentele sale istorice, nu există nici o relație directă. Ideea de literatură are propria sa viață, literatura propriu-zisă o alta. Valoarea literaturii nu este implicată în mod esențial în nici una din definițiile de bază ale literaturii. O hermeneutică a valorii literare este desigur posibilă. Dar această valoare literară, strict contextuală, n-are nimic de-a face cu valoarea pur instrumentală a sistemului și a modelului ideii de literatură.

5. *Construcția modelului* constituie operația-cheie a întregii metode hermeneutice. Este faza finală a interpretării „corecte". Elaborarea sa presupune parcurgerea cîtorva etape esențiale. Ele reprezintă tot atîtea procedee euristice, energice, de definit cu toată claritatea.

Lectura simultană, într-un plan egal de referință a totalității materialului interpretat, din orice epocă sau zonă, printr-o mobilizare de citate încadrate într-o schemă unică, se cere menționată în primul rînd. Întrucît toate accepțiile ideii de literatură coexistă, metoda lecturii simultane nu face decît să dezvolte pînă la capăt — cu consecvență — tocmai o astfel de situație. Ea practică în istoria ideii de literatură ceea ce s-ar putea numi în limba franceză *une coupe instantanée*, o lectură ce „prinde" într-un singur moment actual (și într-o

schemă unică) ansamblul elementelor pe care le sistematizează. De unde o primă concluzie: lectura simultană modifică toate proporțiile conform ierarhiei sale. Reducerea la scară devine inevitabilă. Ea reactualizează și omologhează aspecte obscure și „ignoră", voit, aspecte actuale, „moderne" și notorii. Se produce, în acest mod, o distorsiune și o uniformizare metodologică necesară, o egalizare inevitabilă a textelor analizate. Problema lecturii simultane se pune cu acuitate (controversată) și în orizontul „noii critici"[14].

O astfel de lectură presupune reformularea relației *trecut/prezent*, în sensul unei cunoașteri *progresive/regresive*, de progres constant prin regresiune: dinspre trecut spre prezent, dinspre prezent spre trecut. De unde alternanța continuă și inevitabilă de capitole „clasice" și „moderne", „inactuale" și „actuale". Direcția de înaintare este anticipativ-retrospectivă. Sensurile istorice sunt recuperate și interpretate în sens modern, cele moderne sunt proiectate retroactiv pe fundal istoric. Poate exista, de pildă, o „paraliteratură" medievală; o serie de idei istorice sunt precursoare, „moderne", o serie de idei actuale sunt de fapt „perimate". O astfel de hermeneutică se instalează în mod deliberat într-un „anacronism" permanent, printr-o aliniere și actualizare continuă, necrologică. Nu există deci sensuri „perimate" (decît în anumite contexte istoric delimitate și tranzitorii), ci doar funcționale, structurale, prin participare la contemporaneitatea permanentă și totală a ideii de literatură. Perspectiva adoptată face ca o astfel de idee să fie considerată ca mereu prezentă, imediată, actuală. Se înțelege de la sine că teoriile secolului XX nu mai pot defini — ele singure și în mod exclusivist — literatura. Sistemul ideii de literatură nu poate privilegia doar accepțiile dominante actuale. El are în vedere întregul ansamblu.

Ceea ce nu înseamnă că lectura simultană n-ar fi și ea, în ea însăși istorică, practică în mod inevitabil de la nivelul fiecărui moment istoric. Doar că este vorba de o lectură simultană istoric-succesivă, în funcție de diferitele situații parcurse și asumate de un hermeneut sau altul. Toate interpretările sunt deci istoric posibile („relativism" istoric); una singură rămîne însă posibilă în interiorul sistemului unic de interpretare („absolutism" istoric). Problemele de cronologie pierd astfel orice sens. Procedeul, intrinsec hermeneuticii moderne, a cărei receptare absoarbe de la orizontul său texte intrate în tradiție (ceea ce s-a numit *Wirkungsgeschichte*), are deci deplina sa legitimare. Structuralismul recunoaște că orice sis-

tem este supus evoluției, dar că evoluția constituie, ea însăși, un sistem. Raportul descriere/istorie sfîrșește prin a fi unul de identitate: teoria literaturii nu se poate întemeia decît pe descrierea — necesar istorică — a literaturii, respectiv a ideii de literatură. De unde rezultă că teoria literaturii se confundă cu istoria literaturii. Astfel de concluzii au fost trase și în estetica românească în legătură cu istoria artelor[15]. Despre sensuri vechi în noutatea lor vorbește și hermeneutica lui Constantin Noica[16] etc.

În alți termeni, deși fundamental identici, problema este pusă în forma raportului *sincronie/diacronie*. Lectura simultană este în mod necesar sincronică. Ea vine (aparent) în conflict cu lectura de tip istoric și procedează prin decupaje, omologări și actualizări metodice în funcție de preconceptul și sistemul său unic. Sincronia permite (și chiar obligă) alăturarea și asimilarea a două sau mai multe accepții total separate în timp și spațiu, cu condiția ca ele să se integreze aceluiași model. O formulă care spune exact același lucru, indiferent dacă ea datează din secolul XV, XVII sau XX, se află în mod necesar pe același plan de semnificație. Coexistența și coeziunea sensurilor literaturii stimulează și mai mult această perspectivă, care ignoră (metodologic) frecvența statistică și contextele specifice. Ideea de literatură (și orice altă idee literară) se prezintă deci într-o ordine sistematică, stabilă, de-a lungul întregii sale istorii. Această ordine este inexistentă în timpul istoric concret, dar ea se dovedește eficientă (și deci „existentă") în cadrul sistemului de lectură practicat de hermeneut. Diacronia exprimă doar stările de dezvoltare diferite ale aceluiași sistem, modurile sale de transformare pe linii egale de forță. Lansată cu mare succes de lingvistica lui Saussure, noțiunea de sincronie are și antecedenți, implicați sau declarați, unii complet pierduți din vedere (de ex. Fr. Bouterweck: *Synchronische Bearbeitung*[17]). Extinderea în poetică (Jakobson, Bahtin) și hermeneutică (Jauss) este cunoscută, ca și aplicațiile sale în „psihologia profunzimilor" (C. G. Jung). Convergența celor două planuri este magistral demonstrată de Eugen Coșeriu, a cărui formulă „limba funcționează sincronic și se constituie diacronic"[18] este pe deplin aplicabilă și ideii de literatură. În fiecare moment istoric al structurii ideii și al interpretării sale funcționează același sistem. Schema sincronică a literaturii constituie deci o modalitate de lectură întru totul legitimă[19]. „Modernitatea" sa este garantată de faptul că ea este făcută la momentul actual al unei culturi

specifice, de către un critic aflat într-un moment concret, istoric determinat, al formației și activității sale.

Sincronicitatea presupune în mod necesar *circularitatea*. Sistemul și modelul sunt circulare prin definiție. În interiorul lor, jocul circular și substitutiv al conceptelor este inevitabil. Ideile trec unele în altele, răspund între ele, se contopesc în noi sinteze, pentru a reveni reasamblate la punctul de plecare. Toate au aceeași geneză, participă la aceleași conexiuni, pot fi recuperate în același sens, reduse la același moment originar, reluat și integrat unei noi volute, de la capăt. În sistem, toate ideile se grupează, se suprapun, se aglutinează, își îmbogățesc sensul unele prin altele. Demonstrația ia în mod inevitabil aspectul unei spirale ascendente, în volute, prin supraetajări succesive, ca într-o compoziție de Bach. Este ceva „baroc" în această circularitate continuă, ușor obsedantă, producătoare de inevitabile „repetiții", unele augmentative, altele reductive, dar niciodată mecanice. Din care cauză, demonstrația poate produce iluzia optică a stagnării. În realitate, ea este doar o formă foarte specială de *récit spéculaire*, de *mise en abyme*[20] hermeneutică, de reîntoarcere necesară și revitalizată la etimonul ideii de literatură și la sensurile sale fundamentale. Notăm peste tot anticipațiile, primele formulări, pe care le vom regăsi nuanțate și amplificate pe întreg parcursul interpretării. Hermeneutul are plăcerea de a se învîrti în cerc, de a păși pe același teren bine cunoscut, de a se instala într-o problemă și a o întoarce pe toate fețele, de a se integra și a fi solidar în întreaga sferă a ideii, în centrul căreia se consideră și unde el chiar *este* în mod efectiv.

Mișcarea aceasta permanentă de du-te-vino între preconcepte și texte, între ansamblul ideii de literatură și componentele sale are toate aspectele tautologiei și ale cercului vicios. Pe măsură ce cercurile concentrice ale demonstrației se strîng în jurul ideii, tautologia și chiar redundanța par inevitabile. Sunt doar aparențe, unele cu totul superficiale, care nu țin seama de procesul intrinsec al gîndirii, inclusiv hermeneutice și de fundamentul său ontologic. „Totul este legat *(se tient)* și sfîrșitul are scopul de a dovedi începutul" (Descartes, *Lettre à Mersenne)*. Circularitatea este schema gîndirii înseși. Gîndirea, ca și ființa, sunt circulare. Devii doar ceea ce ești. Găsești doar ceea ce cauți. Ideea de literatură devine doar ceea ce este. Și ea este ceea ce căutăm știind că este și ceea ce este. Problema sa nu poate fi pusă și gîndită decît circular[21]. Știm, în prealabil, ce este literatura. Ideea se

precizează (chiar dacă nu „definitiv") de la primele atestări textuale, de la cele dintîi descifrări de semnificații ale sensului central: *litera*. Ea spune de la început: „Sunt Literatura". Ea știe că *ea este* „Literatura". Și hermeneutul odată cu ea.

Elementele fundamentale ale circularității (și deci și ale construcției modelului hermeneutic) sunt *partea* și *totalitatea*, fragmentul și ansamblul sistemului. Relația este indisolubilă. Partea trimite la întreg, întregul la parte. În fiecare moment, totalitatea este prezentă. Totul este privit global, ca o unitate și structură unică. Ea singură integrează, explică, produce sensuri și semnificații. Interpretarea simultană a ideii de literatură nu poate duce la alte concluzii decît a totalității sale. Nu este vorba de totalizarea (cantitativă) a tuturor definițiilor literaturii (proiect utopic), ci de considerarea sa (calitativă) în interiorul unui sistem total, capabil să structureze ansamblul semnificațiilor explicite sau implicite pe care le detectează. Raportarea continuă a sensului particular la cel total (și invers) este productivă în ea însăși de noi sensuri și semnificații. Iar acestea nu capătă coerență și „înțeles" decît integrate în ansamblu. O astfel de totalitate structurală este mai mult și mai puțin decît un „tot" al sensurilor (parțiale).

De unde imposibilitatea generalizării în baza unui singur fragment, dintr-o perspectivă limitată, locală sau strict actuală. Teoria, larg răspîndită, conform căreia ideea de literatură ar fi „recentă", că datează doar de un... secol[22], dovedește atît necunoașterea dimensiunii istorice a problemei, cît și violarea principiului totalității prin privilegierea exclusivă a unui moment istoric, cel contemporan. Dimpotrivă, totul trebuie privit în perspectivă istorică, raportat la totalitatea istoriei ideii de literatură și a integralității sensurilor sale. Nu putem înțelege ideea de literatură decît prin parcurgerea și asumarea întregii sale tradiții istorice. „Partea fiind în întreg"[23], universalitatea ideii de literatură poate și trebuie descifrată în fiecare din părțile sale componente. Fiecare reflectă un aspect, o fațetă a întregului și doar în această perspectivă ele își dobîndesc adevărata semnificație. Într-un anume sens, ele sunt universale, concrete, individualizate. În sfîrșit, totalitatea ideii de literatură implică și „enciclopedismul" intrinsec. Ea spune tot despre „literatură" și obligă pe hermeneut să înregistreze tot ceea ce ea spune despre sine ca „literatură". Ideea de literatură devine deci „enciclopedia" ideii de literatură. Emblema este un aforism hegelian: „Adevărul este întregul" *(Phenomenologie des Geistes)*. Cu apli-

cației critico-hermeneutice directe, ideea se reîntîlnește anterior la Herder, Schleiermacher, Schelling și, nu odată, la Fr. Schlegel: „Literatura... nu poate fi înțeleasă decît în totalitate" *(nur im ganzen verständlich)*[24]. Teza revine destul de des și în critica modernă. De pildă T. S. Eliot, care are din această cauză și noțiunea alternativă de „ordine simultană" a literaturii[25].

Construcția modelului echivalează cu o creație hermeneutică. O „creație" *sui generis*, desigur, deoarece ea este făcută din elemente date, invariante, deja „create". Dar schema propriu-zisă ca și metoda sa de funcționare sunt „originale", cu toate restricțiile pe care această noțiune, foarte relativă, le impune. Ideile literare sunt, în orice caz, creații hermeneutice. Poate cea mai bună dovadă a existenței acestei „creații" hermeneutice stă în faptul că ea își definește atît obiectul cît și metoda nu la *începutul* ci abia la *sfîrșitul* activității sale; ideea de literatură (și orice altă idee literară) se constituie definitiv (în schema sa de bază) doar la capătul hermeneuticii sale, care echivalează cu o reconstrucție inteligibilă personală, în timp ce metoda nu se elaborează decît pe parcurs și nu se cristalizează definitiv decît în faza sa finală. Creație și prin producerea progresivă de sensuri și semnificații. Ideea de literatură nu este definită integral de la început, în mod exact și total, ci succesiv, prin descoperiri și dezvoltări continui de înțelesuri, în cercuri tot mai largi. „Creație", în sfîrșit, și în sensul foarte personal al „realizării" de sine (Montaigne: *mon livre m'a fait*, II, 18): experiență personală interioară, care îmbogățește spiritul hermeneutului pe durata activității sale cu o nouă dimensiune a cunoașterii și cu o nouă posibilitate de înțelegere[26]. Cuprinderea mult mai largă și mai organică a „literaturii", ca și plăcerea desfășurării sistemului său devin, în această perspectivă, aspecte deloc neglijabile. O materie obiectivă este convertită într-o experiență interiorizată, nedezvăluită pe parcursul demonstrației, dar foarte reală.

6. Construcția modelului hermeneutic prezintă și un alt aspect particular: el tinde spre reconstituirea *textului unic* al ideii de literatură. Exegeză, în felul său, de locuri comune, această hermeneutică urmărește să transforme, mai bine spus să asimileze întreaga idee de literatură unui singur „loc comun", să identifice și să grupeze totalitatea invariantelor ideii de literatură într-o unică invariantă. Totalitatea textelor despre ideea de literatură chemate să cuprindă o singură idee

a literaturii exprimată într-o singură *carte*, absolută, definitivă, despre literatură (IV, 2, 3). Dacă este adevărat că „locurile comune prezintă un interes etern" (Chamfort, Joubert) acest lucru este adevărat, fără îndoială, și pentru ideea de literatură înțeleasă ca un vast și unic loc comun al tuturor accepțiilor și semnificațiilor comune ale ideii de literatură. Totul să fie cunoscut, acceptat, ratificat, sub forma unui imens clișeu obiectiv, irefutabil, un model-poncif, care să rezume, să sistematizeze și să comprime toate definițiile anterioare, nu mai puțin „poncife" ale ideii de literatură. „A crea un poncif înseamnă geniul. Trebuie să creez un poncif" (Baudelaire)[27]. Se poate spune același lucru și despre ideea de literatură, ca și ... despre hermeneuții săi? Poate că da ...

Idealul este ca această hermeneutică să se fi scris singură printr-un colaj „savant" de citate, organizate de propriul său mecanism. O hermeneutică transformată într-o autohermeneutică textualizată. O „copie" gigantică, totală, a ideii de literatură deja „scrisă", din toate epocile și culturile, sub forma unui imens montaj de citate prin care ideea de literatură se gîndește și se definește singură, aceasta ar fi utopia metodologică a unei astfel de hermeneutici. Ideea literară transformată într-un singur text, mai precis: într-un *intertext*, într-un fenomen de *intertextualitate* (V, 6, 12), care doar combină, rezumă și parafrazează textul unic, preexistent, al ideii de literatură. Un mozaic de texte echivalent cu propria sa descriere, compunere și interpretare. De unde o țesătură deasă de citate, referințe și trimiteri, care mențin, pe de o parte, ideea de literatură în domeniul său propriu: cel cultural, în spiritul cel mai profund al ideii de literatură; pe de alta, care selectează și actualizează toate citatele ce corespund mecanismului intertextual pus în mișcare. Desigur că există și multe alte citate posibile. Sunt reținute doar cele ce se pot grupa și descifra singure și cu mai multă ușurință în interiorul „codului" adoptat. „Originalitatea" în acest regim al locului comun asumat pe față nu poate consta decît în regula de combinare, iar rezultatul ultim, doar unul schematic: modelul general final rezumativ al literaturii. Un pseudo-tablou tip Mendeleev al elementelor ideii de literatură, echivalent al autodefiniției sale.

7. Trebuie precizat, în sfîrșit, că această metodă este concepută într-un *spirit activ*, militant, străin de orice pseudo-neutralitate teoretico-ideologică. Metoda se dublează de un

program condus de cîteva preconcepte asumate deschis. Cel dintîi privește necesitatea, valoarea, eficiența și actualitatea criticii și a hermeneuticii ideilor literare. Acest concept despre critică este propus ca o alternativă la critica impresionistă, beletristică, eseistică, empirico-jurnalistică, în sensul unui raport de echilibrare și coexistență. Excludem orice exclusivism, deci și cel al „prejudecății monografiei", în spatele căruia se ascunde mai totdeauna ostilitatea față de studiu, disciplină, construcție organizată, sinteză. Foarte importantă este și orientarea culturală a întregului program. Nu numai că „literatura" (după cum demonstrează întreaga sa hermeneutică) este în primul rînd și în mod esențial „cultură". Dar această „cultură" cere, prin totalitatea preconceptelor și implicațiilor sale, să fie cultivată, dezvoltată, apărată. Cînd bazele culturii literare sunt amenințate, într-un fel sau altul, apărarea lor devine o necesitate vitală. Fără cultură nu poate exista nici literatura, nici ideea de literatură.

Importantă este și determinarea specific-istorică a unei anumite culturi, în speță cea română, actuală, din perspectiva căreia această *Hermeneutică* este scrisă. Este evident că dacă ea ar fi fost concepută într-o altă cultură și într-un alt moment istoric lucrarea ar fi fost *altfel* scrisă: mai concentrat, mai abstract, mai schematic, mai speculativ. În cazul de față, a fost necesară, în primul rînd, o operă de „introducere" și de „întemeiere". De unde anumite dezvoltări și explicații necesare, inutile desigur în alte contexte critico-literare. Mai mult însă decît rezultatele unei inițiative de acest gen, mai importantă este începerea, deschiderea unui drum. În al doilea rînd, intervine necesitatea — profund culturală, „maioresciană" am spune, specifică oricărei întreprinderi de început gîndită în adîncime — a clarificării de termeni literari. Credem că o astfel de analiză complexă a ideii de literatură — ideea centrală a tuturor studiilor literare — corespunde unui astfel de obiectiv imperios necesar și de evidentă actualitate. Orientarea „enciclopedică" se cere și ea subliniată. Este ceva adevărat în teza potrivit căreia „enciclopedismul" constituie o aspirație fundamentală a culturii române și că toți marii săi oameni de cultură au fost, în felul lor „enciclopediști". Pusă în situația de a asimila și de a se sincroniza total și repede cu cultura europeană, ea n-a ajuns însă la stadiul specializării stricte. În Occident, enciclopedismul este depășit, pare superficial, diletant etc.; totul se face în colaborare prin compartimentări stricte; la noi, nu. Această *Hermeneutică* este deci, în stilul și

cu metoda sa, și o adevărată „enciclopedie" a ideii de literatură. În orice caz, viziunea totalizant-modelatoare a acestei *Hermeneutici* corespunde tendințelor „enciclopediste" ale unui critic român, care se revendică de la o astfel de tradiție.

Orientarea sa personală se traduce și prin alte poziții la fel de independente, măcar în intenție. Foarte sincronizată, într-un fel, cu problematica literară actuală, această *Hermeneutică* nu este cîtuși de puțin aservită unor mode culturale, concepte de mare vogă, metodologii *à la page* etc. Hermeneutica are vitalitate în cultura germană și anglosaxonă, dar deloc în cea franceză, a cărei influență este încă dominantă la noi. În interpretarea noastră, hermeneutica își face un drum propriu, rezistînd oricăror exclusivisme, oricărei „terori" a metodei unice, căreia-i opune propria sa soluție: gest de eliberare, de libertate spirituală. Toate accepțiile moderne sunt raportate la scara istorică, neprivilegiind nici o accepție *dans le vent*. Aceasta este forma noastră de receptare și universalizare a ideii de literatură: raportare la contextul a două milenii de achiziții terminologice și hermeneutice, cărora ne-am străduit să le dăm o interpretare cît mai sistematică printr-o lectură actuală cît mai unitară și personală. Conștiința universalității este de altfel mai puternică și mai vie în culturile mici, care se simt excluse de la universalitate prin limba lor de mică circulație, recunoaștere adesea foarte limitată și întîmpinînd alte obstacole, unele deosebit de grave.

Faptul că această hermeneutică apare într-o astfel de cultură, în Est, are deci semnificațiile sale. Cea dintîi, și poate cea mai însemnată decurge din luarea unei inițiative fără nici o inhibiție, tocmai într-o astfel de cultură. O lectură proprie a izvoarelor și o concluzie „originală", fără complexe de nici un fel. Gestul are în același timp și întreaga semnificație a deprovincializării[28], și deci a recuperării — în termeni personali — a unei idei centrale de circulație universală, din toate epocile și zonele de reflexie literară. Deprovincializare înseamnă dialog critic între parteneri culturali egali în drepturi, depășirea „eurocentrismului" și a altor *isme* restrictive[29]. Așa cum „definiția" *poeziei* nu se reduce și nu poate fi scoasă numai din experiența cîtorva poeți occidentali moderni, tot astfel nici „definiția" *literaturii* nu se rezumă doar la un număr de citate rituale din cîțiva critici occidentali la modă. Sistemul nostru de referințe parcurge deci mai multe tradiții teoretice, prin recuperare selectivă, în sensul său, exclusiv după criteriul clarității și al semnificației concludente, folosind texte din

Vest și Est, inclusiv românești. Am reacționat totodată și în acest mod la saturația informației unilaterale. Modelul este astfel construit încît schema sa să poată încadra și referințe orientale corespondente sau omologabile. Este de reținut, în sfîrșit, și faptul că o astfel de hermeneutică a fost concepută într-o perioadă în care, în alte zone, criza definiției literaturii este reală, proclamată ca adevăr indiscutabil, iar literatura declarată „moartă". Preconceptul nostru central este diametral opus: „criza" definiției este rezolvabilă (*Hermeneutica* de față este una din soluțiile posibile), iar literatura, inclusiv (sau mai ales) în forma sa culturală, nu poate și nici nu „trebuie" să „moară". Depreciată în Vest, în unele cercuri, ca idee, literatura își păstrează întreaga vitalitate și actualitate, și ca idee și ca realitate, în Est, unde ea continuă să răspundă unor contexte și necesități specifice esențiale.

*

Primirea sau respingerea acestei hermeneutici a ideii de literatură depinde în mod esențial de aprobarea sau neacceptarea acestor indicații de metodă.

II
CADRUL ORIGINAR

Trebuie precizat de la început — și de subliniat cu toată puterea — că ideea de literatură își face apariția într-un spațiu cultural și spiritual originar, care nu are nimic comun cu nici una din estetizările și autonomizările sale ulterioare, tardive, azi dominante în definiția literaturii. Cadrul în care *literatura* apare și se definește este în primul rînd, cum vom vedea imediat, *litera;* în al doilea rînd, dar nu mai puțin constitutiv, realitatea *sacră* și *profană* a *literei.* Un început modest și accidental primește, dintr-odată, o dimensiune spirituală enormă. *Litera* este preconceptul esențial și central al *literaturii,* determinant la toate nivelele ideii sale. Recunoaștem deci de la început literaturii totalitatea implicațiilor directe și indirecte ale *literei.* Pe acest suport se grefează toate sensurile, semnificațiile și valorile literaturii, toate polaritățile și alternativele, toate disociațiile și particularizările sale hermeneutice. Ideea de *literatură* se desface arborescent din *literă.*

Aceste coordonate de bază, cadre permanente și instauratoare ale literaturii, reprezintă și cele dintîi accepții ale ideii de literatură. Sunt primele sale definiții, în ordine sistematică, structurală și cronologic-istorică. Ele constituie în același timp și cele dintîi invariante ale ideii de literatură, temele sale de bază la care definițiile literaturii revin mereu într-o formă sau alta. Aceste sensuri de început, instituționale, produc în același timp și primele semnificații ambigui și neclare ale ideii de literatură. Suprapunerea originară, indisociabilă, a sensului etimologic și a dezvoltărilor sale istorice deschide deci drum, în mod inevitabil, și primelor perturbații semantice ale *literaturii.* Cadrul originar echivalează, pe acest plan, cu polisemia originară a literaturii. În sfîrșit, observăm, încă

la acest nivel, cum sistemul ideii noastre începe să se precizeze, să se configureze, să funcționeze. Liniile de forță și limitele sistemului ideii de literatură sunt trasate deci de la început.

1. LITERATURA SCRISĂ

1. Înțelesul prim, fundamental, originar, al literaturii — de unde și definiția sa tradițională — este legat intrinsec de *scris* și de întreg cîmpul său semantic-lexical. Astfel își începe *literatura* lunga sa existență în limbile europene de origină romanică, urmarea de fapt a unui accident lingvistic: cuvîntul grecesc *grámmata* (= litere) devine — printr-un calc latin, o inițiativă aproape „particulară" — latinescul *litterae*. Acesta produce la rîndul său *litteratura*, două neologisme în limba latină din secolele I și II.

Trebuie reamintit și subliniat mereu că gr. *grámma* = lat. *littera* înseamnă literă, caracter scris, semn grafic al scrierii unei limbi (grecești, ebraice etc.). Sensul său de bază este deci eminamente grafic (*gráphein* = a scrie ușor, a trasa, prin extensiune „urme făcute prin zgîriere, scrijelare", după cum *gráphein* înseamnă în același timp „a scrie" și „a picta", „scriere", „pictură"[1]. De aici și permanenta tradiție a interferenței scris-imagine, scris-pictură, cu toate implicațiile sale. Autorii și gramaticii antici, cînd definesc litera, notifică același prim înțeles: „caracterul scris sau forma" (Sextus Empiricus, *Adv. math.*, I, 99), „litere scrise", *litterae scriptae* (Sf. Augustin, *Princip. dial.*; *P. L.*, 32, c. 1410), „semne scrise și săpate" (Dyonisios Thrax, *Ars Gram.*, I, 6). Alte semnificații antice ale literei: „funcția" ori „sunetul" (gr. *stoicheion*) și numele ei (*alpha*, de ex.) nu ne preocupă deocamdată.

În același sens vorbește și un alt fapt: *litterae* fiind un cuvînt recent apărut în limba latină, cei ce-l folosesc simt la început nevoia să-l explice, să-l „popularizeze", să-i reamintească originea tradițională, greacă, bine atestată, cu scopul de a-l fixa în conștiința lingvistică a epocii. Doar un citat, tot din Sf. Augustin (*Grámmata enim Graeci litteras vocant*, *De Doctr. Chr.*, III, 29; *P. L.*, 34, c. 80)[2]. Glosarele medievale și marile dicționare vor consolida și mai mult această omologare[3].

Nu poate fi subliniat îndeajuns că *literatura* derivă din „litere", din „scris", că ea este și rămîne înainte de toate un produs al grafiei, al scrierii, în toate sensurile cuvîntului. Literatura înseamnă mai presus de orice *scris* și *scriere*. Toate accepțiile de bază au ca punct de plecare înțelesuri diferite ale ideii de scris. Toate definițiile fundamentale se nasc și rămîn grupate, oricînd și oriunde, în jurul aceleiași idei: *scris*, *scriere*, *scrieri*. Cînd ideea de artă începe să fie asociată scrisului, apropierea celor două noțiuni dă naștere — cum vom vedea — *artei scrisului* (V, 5), în sens caligrafic (= scris frumos) și estetic (= scriere, compoziție, operă frumoasă). Orice reflexie serioasă, în adîncime, despre esența literaturii duce în mod necesar la aceste accepții originare: *literă*, *scris*, *scriere*, *scriitură*.

2. Sensul etimologic stă la baza definiției *literale* a literaturii, mai întîi sub forma *litteralis (ad opera scripta pertinens)*[4], apoi în accepția curentă, actuală, popularizată de marile dicționare („mod de expresie care face apel la scris"), de istoricii scrisului („comunicare verbală care compune în scris"). „Noua critică", în sfîrșit, descoperă și ea truismul că literatura își are „originea" în literă, că „substanța" literaturii este scrisă[5] etc.

Dificultățile definiției pur etimologice, care nu întîrzie să apară, duc în cele din urmă la contestarea sa radicală. Se observă, mai întîi, că *littera* are doar o valoare restrictivă: ea nu acoperă decît domeniul latin și romanic. Cel germanic are propria sa definiție, *Wortkunst*, ca și cel slav, *Slovenost*. În aceste cazuri, se procedează prin omologie și asimilare. Nu lipsește nici acuzația de anacronism: un produs tipic al culturii alfabetice este transferat retroactiv culturilor și sistemelor de scriere prealfabetice. Mai mult: tradiția latină lexicală a „literaturii" n-ar fi aplicabilă nici măcar „literelor" eline[6], unde o derivație din *grámma* ar fi fost mai potrivită. Etimologismul (latin) riguros ar duce la concluzia (absurdă) că grecii n-ar fi avut „literatură". Și mai gravă este existența *literaturii orale*. Ea precede peste tot alfabetul și *literatura scrisă*, iar realitatea sa nu poate fi definită printr-un termen care exprimă doar produsul scrisului. Definiția etimologică nu este deci singura posibilă. În terminologia engleză apare și o formulă de compromis adaptată situației: *unlettered literature*, „literatura celor ce nu știu literele". Unii propun chiar, pe un ton imperativ: „Trebuie să uităm etimologia"[7]. Singura

soluție obiectivă este acceptarea faptului că evoluția culturii și a limbii depășește net etimologia și că definiția extensivă a literaturii este firească și pe deplin consacrată prin uz. Etimologia nu-și pierde drepturile științifice. Doar le transferă prin derogare tacită domeniului public.

3. Substituirea lui *littera* prin *litteratura*, evoluție care consolidează și mai mult vocația terminologică a acestui termen, are o dublă semnificație: 1. Confirmă încă o dată originea etimologică a *literaturii*, mereu foarte tenace; 2. Ilustrează sensul evoluției semantice a *literaturii*, care dizlocă, absoarbe și în cele din urmă elimină aproape total *literele*. Noua concepție *(litterae = litteratura-ae)* trece prin două faze. Începutul îl face sinonimia spontană, fără nici un fel de glose sau explicații. Este chiar modul în care își face apariția, în limba latină, cuvîntul *litteratura*, la Cicero, într-un context unde memoria este asimilată tăbliței de ceară pe care se înscriu caracterele scrise *(genuina litteraturae, Part. Orat.*, VII, 26; un alt sinonim: *ingenium litterature, Philipp.*, II, 116). Faptul că nu odată copiștii manuscriselor ciceroniene asimilează pe *litterae* cu *litteratura* este și el un indiciu că acest concept a devenit mai puternic și mai frecvent, capabil să absoarbă și să înlăture pe primul. *Litteratura*, în sens de alfabet, și la Tacit (*Ann.*, 11, 13, 2), precum și la gramatici posteriori, la Audax de pildă, unde *litera (litteratura vel litteralitatis)*[8] este considerată fundamentul gramaticii. Asimilarea tăcită, ca și oscilarea *(litterae/litteraturae)*, dublet existent în același text al lui Cicero), se menține în întreg domeniul latinei medievale și umaniste. Același proces de substituție și în fenomenul paralel și concomitent al definirii scrierilor, respectiv al alfabetelor naționale, sub forma: *litteratura Hieroglyphica, Judaica litteratura, litteratura Graeca, carniolana (i.e.* slavonă, chirilică), *literatura runica, antica literatura septentrionalis* etc. Această *literatură-scriere* are și o dimensiune istorică precizată în același mod: *literatura prisca, litteraturae primordiis* etc. A doua fază traduce în mod explicit omologia *littera = litteratura*, sub forma: *gramma est litteraturae pervidatio* (Virgilius Maro Grammaticus, *Epitom.*, IV, 9), *ad literam sive literaturam*. O regăsim și în marile dicționare ale umanismului și clasicismului (Budé: *cum literatura, cum elementis)*, Vossius: *litera ex literatura, s.v.)*[9], în lucrări de istorie a scrisului din secolul al XVIII-lea, pentru a nu mai aminti de dicționarele secolului nostru[10].

4. O altă substituire, de la *littera* la *scriptura*, lărgește și mai mult definiția etimologică, de bază, a *literaturii*. Intrată în jocul acestor sinonimii, literatura își îmbogățește mereu conținutul. Constatăm, încă la acest stadiu, că substanța sa este profund sinonimică. Se pot distinge cu ușurință trei etape semantice. *Scriptura* devine, mai întîi, echivalentul literei scrise, caracterelor grafice, alfabetului[11]. În același timp, ea se confundă cu actul, cu acțiunea sau „arta" scrierii, cu *scriitura* propriu-zisă, concept descoperit încă la Cicero[12]. O definiție *expresis verbis* întîlnim însă abia la Sf. Augustin: *litterae seu scribendi ars (De Trinitate*, X; *P. L.*, 42, c. 972—973), apoi, mai frecvent, în Evul Mediu: *exercitium litterale* (Philipp de Harveng; *P.L.*, 203, c. 159) etc. Identificarea cea mai precisă și care se generalizează aparține însă lexicografiei umaniste: *Literaturam ... pro arte quae de literis tractant*[13]. În același sens și formațiile lexicale ulterioare, foarte frecvente, de tipul „artificiul literelor" sau „artele literare" în sens de „tehnică a scrierii" etc. În sfîrșit, de la *scriptura scribens* se trece la *scriptura scripta:* produsul operației scrierii, ceea ce este scris, rezultatul scriiturii ca manoperă. Ne aflăm chiar în interiorul conceptului central de *literatură scrisă*, înțeleasă deocamdată *lato sensu:* orice fel de „scriere", „text" (text corect scris = *literatura*, sec. IX), „operă" scrisă. Latina medievală operează și această asimilare *(letradura, lettreure, letteurure, letture)*[14], care se consolidează definitiv).

În ciuda profețiilor sumbre, referitoare la detronarea *scriiturii* de către *media* audiovizuale (McLuhan), ideea de scris cunoaște în epoca noastră o puternică revenire. Redescoperirea sa demonstrează nu numai continuitatea și prestigiul constant al grafismului, dar și posibilitatea îmbogățirii teoriei și practicii sale cu nuanțe și formulări noi. Cauzele sunt evidente. Sub presiunea mentalității și curentelor de avangardă, dominate de o puternică nostalgie a recuperării purității pierdute, reîntoarcerii la izvoare, regăsirii tradiției originare, reactualizarea „fenomenului originar" al literaturii care este *litera* (scrisă) devine inevitabilă. Letrismul traduce tocmai această aspirație. Asistăm chiar, în aceste medii, la o adevărată explozie a *literei*, la materializarea sa auditivă și vizuală sub toate formele, de la ideograme și caligrame la noi alfabete și sisteme de semne grafice. Profund revoluționar la suprafață, fenomenul se dovedește doar un invariant. Cultul gestului autonom, de a scrie, de a „trasa" doar litere, „gra-

feme", „semne" fără semnificație, total asemantizate — de asemenea. Se înțelege că și definiția celui ce scrie, a „scriitorului" se modifică. Dar și de această dată se revine în mod inevitabil la terminologia tradițională, nu fără o nuanță de pedanterie și afectare: *scriptor, scripteur,* cel ce nu mai îndrăznește să-și spună „scriitor". În limbajul barthian, acest personaj echivalează cu *écrivant* bine disociat de *écrivain.* Unul scrie pur și simplu, altul scrie *ceva.* Pentru primul, verbul a scrie este intransitiv, pentru al doilea transitiv. În limba română distincția ar fi între *scrietor* și *scriitor*[15]. De același tip este și formula: scriitorul — *homme d'écriture.*

Reîntoarcerea la *scriitura* albă, neutră, consecutivă ideii de *scriptor,* devine și ea inevitabilă. Suprarealismul cultivă „scriitura automatică", spontană, golită de conținut și finalitate. Cele mai noi formule vor să se apropie și mai mult de simpla trasare manuală de semne grafice: *écrivance, scription* (cu echivalente: *inscription, transcription), script.* Este „scriitura" de gradul zero, în cod propriu, distinct de limbă și de stil[16], simplă practică de a scrie, a cărei posibilitate, motivație și rezultat este *le scriptible:* ceea ce poate fi scris, scrisul care se scrie pe sine. Fenomen de narcisism și hipertrofie, acest ultim avatar al *scrierii* valorifică libertatea, autonomia și spontaneitatea sa în forme extreme, inclusiv *l'écriture en folie.* Prestigiul grafiei originare se manifestă și prin cărți-manuscrise, publicări de crochiuri, facsimile, bruioane, însemnări de atelier. Redescoperirea ideii că literatura începe prin actul și produsul scrierii, prin scriitură, se traduce, în sfîrșit, și prin noua terminologie a *literaturii scrise,* extinsă (abuziv) la întreg domeniul „literaturii", care devine mai întins: *literatură grafică, scripturistică* („la scriptualité de la littérature"), *literală,* preocupată să transmită doar sensuri și jocuri ale literei. Bucla se închide și literatura revine la punctul de plecare: *grámma, litterae.*

5. Lărgirea înțelesului acestor *litterae,* ca și diversificarea lor, tradusă prin termeni tot mai specializați, contribuie și mai mult la elaborarea conceptului de *literatură* devenită inevitabil și indisociabil *scrisă.* Sugerarea și uneori chiar anticiparea directă a ideii de „scriere", în sens de „operă scrisă" și chiar de totalitate a „scrierilor", este evoluția cea mai semnificativă. Ne aflăm chiar în pragul *literaturii* gîndită și definită în accepțiile sale dominante scripto-culturale.

La un nivel pur material și administrativ, de cancelarie, înregistrăm *scriptura, carta, actul, documentul,* orice tip de *text scris (couché par écrit, writen record),* asimilat în mod direct în Evul Mediu cu *litteratura*[17]. La Cicero, unde întrebuințarea cuvîntului este frecventă[18], întîlnim pentru *litterae* și sensul de *scrisoare, epistolă, misivă (Brutus,* III), de comunicare scrisă cu caracter privat. Ideea de „scriere" individuală, personalizată, se lasă de pe acum întrezărită. Cînd *litteratura* traduce și domină semantic întreg domeniul „literelor scrise", ea include și *inscripția (lapidaria),* inclusiv pe monezi, medalii *(literatura solidi)*[19]. Ideea de operă scrisă, indiferent de gen, adoptă în latina clasică (la Seneca, de pildă) și termenul de *scriptorum monumentis (Ad. Polyb.,* XVIII, 2). Ulterior, latina umanistă generalizează formula, între timp evoluată și de pe acum consacrată, al cărei conținut „literar" devine și mai precis: *literarum monumentis* (Scaliger, *Poet.,* III, 25).

De fapt, în pragul „literaturii", ne adusese însăși etimologia greacă: *grámmata* și cuvinte înrudite ca *singrámma* însemnau și „mici scrieri", *Sammelrolle,* „stihuri". În greaca patristică *grafé,* la fel, „scriere", în general „cărți individuale"[20]. *Litterae*-le latine preiau același înțeles cu vocație extensivă vădită precum la Cicero: „operă" (*Brutus,* VII), inclusiv ceea ce se va înțelege prin „operă literară" (*Pro Arch.,* 15). Bineînțeles, *scrierea* este și ea prezentă: „Scrieri publice sau private" (*scrittura publica o privata, Ad. Fam.,* V, 8, 5). La Tertulian de asemenea, unde *de litteris* conotează „scrieri seculare", „publice" (*De Test. anim.,* 5; *P.L.,* 1, c. 616). Personalizarea acestor *litterae* constituie un moment și mai important: începutul subiectivizării ideii de literatură. Capul de serie pare a fi Sf. Augustin, care vorbește într-un loc de toate scrierile (sau operele) mele": *in omnibus litteris meis* (*De Trinit.,* III, 2; *P.L.,* 42, c. 869). Dar marele destin al literaturii ca „operă scrisă", tradusă prin termenul alternativ care se va impune, *litteraturae operibus,* cu toate implicațiile și ambiguitățile sale, precum la Tertulian (*De Test. anim.,* 5; *P.L.,* I, c. 615), abia începe.

Dilatarea continuă a conținutului său, care absoarbe progresiv domeniul scrierilor de orice speță și cu orice înțeles, este cauza esențială a tuturor oscilărilor și neclarităților ideii de literatură. Soarta *scrierii* și a *scriiturii* este paralelă și identică. Ea sfîrșește prin a indica orice: manifestarea unei limbi prin semne, bineînțeles, dar și alte sisteme de semne

(de unde o pletoră de sensuri metaforice, dilatate: scrieturi „corporale", „muzicale", „spațiale", „picturale" etc.). Totuși, ca și *literele, scrierea* tinde să-și depășească ambiguitatea inițială (grafie/discurs scris) și să se specifice tot mai mult în sensul — recunoscut ca intrinsec și superior în ansamblul sistemului structural al ideii de literatură — de operă, construcție scrisă, elaborată, cu finalitate proprie, autonomă (V, 6, 7).

6. Dintre categoriile clasice de „scrieri"-scrise, *textul* face o mare și neașteptată carieră actuală. Dar schema generală a ideii de *literatură* nu poate să nu-l reducă la scară, refuzîndu-i orice poziție privilegiată. De altfel, în cele mai multe din accepțiile moderne (V, 6, 12), *textul* se desprinde total de „literă" și de „scrieri", domeniul nostru hermeneutic, primind înțelesuri despărțite radical de semnificația de bază, pur lingvistice, semiotice, pragmatice etc. Sensul tradițional, plin, uzual, nu necesar „elementar" sau „naiv", este limpede: *textus* („țesut", „țesătură") semnifică orice fel de scriere, enunț, expunere, discurs scris. El se confundă cu însuși domeniul *literei* scrise și transcrise. Diviziunile sale semantice sunt precizate încă în latina medievală: Biblia, cartea evangheliilor *(Liber textus)*, text sau „carte" (sul, *rotulus, rolla*) text al unui codice determinat, text autograf sau de paternitate revendicată *(meae textus)*, text literar sau poetic, în sensul actual. Nu vedem de ce acest text scriptural, fundamental, ar fi ignorat sau eliminat din vocabularul critic sau teoretic.

De fapt, confuzia terminologică actuală nu omite, nu *poate* să ignore fie și numai din rațiuni lingvistico-semantice, acest înțeles tradițional. El apare în formule ca: *tissu du texte, tissu des mots, texture, tissage* de cuvinte etc., foarte frecvente și în teoria actuală a textului. Dubletul *écriture/text* este și el curent. Tot ce precede, leagă sau continuă textul este definit prin formații derivate din același cuvînt (*pre-text, context, hors-text, fenotext, genotext* etc.). Poate cea mai curentă accepție este legată tot de operația scrierii: textul „produce" sau „proliferează" sensuri multiple pe măsură ce este scris, redactat, „fabricat" etc. Relația dintre *text* și *literatură* nu poate fi deci ruptă. Ea reapare și sub forma: orice text este literatură (N. Frye), orice text are posibilitatea transferării sale în literatură (I. M. Lotman), literatura trece printr-un text grafic ireductibil (J. Derrida). Opera întreagă a unui scriitor este „text" etc. Obiectul literaturii este și rămîne

deci textul. Noțiunile sunt sau pot fi identificate: *literatură* = *text* literar, truism evident. Scriiturii pur literale îi corespunde, în sfîrșit, textul pur literal, redactat și considerat în literalitatea sa imanentă.

Bineînțeles, contestarea definiției etimologice a *literaturii* se extinde și asupra *textului*. Noile accepții tind să disocieze tacit sau explicit ideea de *text* de *scriere* (text, carte, operă scrisă). Textul ar constitui o realitate supra sau subordonată frazei, cărții, operei. Textul nu este opera, dar în operă există textul[21]. Versiunea cea mai radicală a noii teorii refuză orice restrîngere a textului la *scriere* sau *literatură*: Mai mult: singura preocupare legitimă ar fi doar definirea textului, prin evacuarea completă a noțiunilor tradiționale concurente. De unde apariția unui pantextualism fără limite. Cît timp ne menținem în sfera limbajului oral sau scris, legătura cu *litera* nu este încă definitiv ruptă. Dar cordonul ombilical este tăiat cînd tot ceea ce poate fi făcut cu ajutorul limbajului sau semnifică în alt mod, în pur mecanism semnificativ, devine *text*.

La acest stadiu explozia noțiunii este totală și ea poate însemna teoretic și practic orice (V, 6, 12), dovadă și noile dicționare de lingvistică sau semiotică. Se pot însă emite serioase îndoieli asupra valabilității unei noțiuni atît de labile, de o semantică atît de laxă sau personală. Nu există nici un motiv valabil pentru ignorarea sau desconsiderarea radicală a sensului prim, literal, în favoarea a zeci de coduri secunde, unele pur și simplu arbitrare. În consecință nici textul prim, plan, de bază, al ideii de *litteratura* nu poate fi minimalizat sau descalificat.

7. *Scriptura* nu constituie numai un sinonim și un substitut augmentativ pentru *littera*. Printr-o serie de omologări tacite, *scriptura* se identifică treptat cu ceea ce recunoaștem azi drept „literatură". Ne aflăm, de fapt, chiar în pragul asimilării directe și explicite: *scriptura, scrierea* este *literatură*, fundamentul însuși al ideii de *literatură scrisă*.

Că activitatea poetico-literară este recunoscută ca fiind legată implicit și intrinsec de *scris* și *scriere*, o dovedește mai întîi faptul că, la Roma, „poetul", *poeta-ae*, este asimilat „scribului", *scriba-ae*. Produsele poetului aparțin speței *scriptura* (Terențiu, *Adelph.*, 1)[22]. Disocierea dintre „autor" și „copist", foarte limpede la umaniști, amplifică ideea: poetul, autorul, scrie un manuscris, doar multiplicat și divulgat de co-

laboratorul său specializat: copistul. Toate confesiunile despre implicarea directă a scriitorilor *în* și *prin* scris (Montaigne, II, 8, Joubert etc.), despre gîndirea și compunerea cu pana în mînă, merg în același sens. Metonimia „pană", „stil", pentru „scris" este înregistrată și de retoricieni (Du Marsais).

Litera, la letre exprimă prin metonomie — situație tot mai curentă începînd din Evul Mediu — ideea de „operă", *i.e.*, „operă literară". Este ceea ce dovedesc numeroasele formule ale truverilor epocii: *come conte la letre, prouver en letre, metrons en letre, entendre la letre* etc. Expresiile latinești corespunzătoare sunt: *rithmus litteralis, literali sermone* etc. Se înțelege că același rol semantic îl joacă și *textus*, asociat lui *compositio* încă la Quintilian (IX, 4, 13, 17); *Texture, tissure* are și el un dublu sens, propriu și figurat („compoziție artistică": *tissure de l'oeuvre*) începînd cu poeții Renașterii[23]. La fel de ambiguă, în sfîrșit, ideea de *copia* la Erasmus: copie a discursului, dar și discurs (compunere, operă) copioasă, abundentă.

Evoluție întrutotul firească: *scriptura, écriture* are vocația definirii sintetice a oricărei forme de documente și monumente literare, a oricărui tip de „operă" scrisă, care corespunde (calitativ sau cantitativ) noțiunii actuale de „literatură". Primul sens merge spre specificitatea, al doilea spre totalitatea textelor scrise. Dovada primei situații o formează textele și contextele medievale unde apare *scriptura* (înregistrată ca atare în toată lexicografia acestei epoci); a doua, înțelesul global de *scriptura* atribuit, de pildă, în același text, atît Bibliei *(Scriptura sacra)*, cît și lui Sallustius[24]. *Scritture, escriptz* etc. pot fi de orice categorie, teologică, savantă, literară etc. În schimb, distincția precisă de alte arte *(in litteris modo*, ulterior *ouvrages de lettres)*, ca și nominalizarea unor opere *in iscrittura* (cazul lui Dante între altele), întărește și mai mult geneza și calitatea personalizată a *scriiturii*. Diferențierea pe genuri nu mai lasă, în sfîrșit, nici o îndoială asupra finalității sale „literare". Poeții, începînd din Renaștere, devin *escrivains en ryme*. Produsele lor, *genres d'écrire*, se numesc: *farces, ballades, chansons, commédies, refrains et aultres esprits*. Dar și anterior (în vocabularul medieval) *escripture, escrit* este sinonimul lui *estoire, romanz*, ulterior al lui *composizioni eroiche, romanzi*. *Scrierea* a rămas una și aceeași de la apariție și pînă azi. Ceea ce a evoluat — enorm — este doar conținutul său.

8. Ultima etapă — identificarea directă și explicită dintre *scriere* și *literatură*, mai mult sau mai puțin concomitentă cu toate aceste mutații semantice — este condiția esențială a constituirii, recunoașterii și stabilizării conceptului de *literatură scrisă*. Ea trece mai întîi printr-o fază prelungită de oscilații, substituiri tacite și ambiguități inevitabile, evidentă încă la Dante, unde *litteratura*, care trebuie prezervată de prostituție (*Convivio*, I, IX, 3), poate avea sensuri diferite în funcție de categoriile de *litterati*, care o produc. *Litterae (lettres)* și *litteratura (littérature)* devin în continuare, pe durată de secole, noțiuni alternative, permutabile, circulare, pînă la descoperirea și afirmarea consecventă și sistematică a definiției etimologice la începutul secolului al XIX-lea. Mai întîi la filologi ca F. A. Wolf *(einem Vorath von Schriften)*[25], apoi — prin divulgare și generalizare — la autori și compilatori de „cursuri de literatură" (Lamartine etc.). Estetismul și radicalismul purist al epocii contribuie nu mai puțin la descoperirea *scriiturii literare, artistice (L'écriture littéraire)*, apoi — precum la Mallarmé — la descoperirea fenomenului elementar și fundamental că literatura este făcută doar din 24 de litere, fiind deci efectiv *lettres*[26].

În această direcție vor evolua nu numai curentele de avangardă ale secolului XX, dar și numeroase definiții ale unor poeticieni și retoricieni moderni, pentru care litera și semnul verbal sînt însăși baza literaturii. Reafirmarea etimologiei, coincidența strictă dintre *literatură* și *scriere* (considerată ca act instaurator, coextensiv și multiplicator al „literaturii") devine chiar un loc comun, inclusiv în largi sfere ale „noii critici". Singurul element perturbator în această întoarcere, adesea neofită, *ad originem*, este labilitatea terminologico-semantică specifică teoriei actuale a textului. Pentru ea, *littérature, écriture, texte* sunt, după caz, variante verbale, termeni permutabili sau realități eterogene, complet distincte. Manipularea lor are loc, de altfel, într-o indiferență totală, declarată sau tacită, pentru tradiția etimologică și terminologică a literaturii.

9. Întreaga hermeneutică a ideii de literatură este nu numai orientată dar — în esență — și anticipată de această accepție de bază. Definițiile și caracterele scrisului prefigurează, chiar și în formulările cele mai elementare, o adevărată „teorie" incipientă a literaturii, o hermeneutică a ideii de literatură *in ovo*. Toate notele descoperite și atribuite scrisului

devin *ipso facto* și caractere esențiale ale literaturii. Ea rămîne de la început și pînă la sfîrșit în umbra scrisului, a semnificațiilor și valorilor pe care scrisul le conservă și le propagă. *Litteratura ancilla litteris.*

Situație fundamentală rareori pusă în lumină: scrisul transferă și literatura preia totalitatea semnificațiilor actului de a scrie și a produselor sale de orice tip. Pe scurt: notele scrisului sunt recunoscute și literaturii, reciproca fiind la fel de adevărată. Treptat funcțiile se diversifică. Dar ori de cîte ori vom reveni la situația originară a literaturii ca scriere, primele reflexii „literare" vor fi inevitabil legate de existența și condiția scrisului. Teoria literară este deci originară și eminamente „scriptică", „textuală", prin extensiune „livrescă", condiționată de orice formă a enunțului scris. Totul pleacă de la literă și se întoarce la ea, realitate care fundamentează întreaga existență și interpretare a literaturii.

Scrisul fixează, asigură stabilitatea și permanența enunțului. Este prima și esențiala sa calitate, chiar dacă ea depinde, la rîndul său, de rezistența materialului pe care se scrie. Literele, în orice caz, „durează". Scrisul este un procedeu de materializare și fixare a gîndirii, prin care orice enunț scris poate fi recunoscut ca fidel, identic primei sale forme. El rămîne, nu se poate „șterge". *Scripta manent* spuneau și latinii.

Înregistrarea și prezervarea devin calități esențiale. Scrisul conservă cu tenacitate orice mesaj și tip de comunicare. El este un incomparabil instrument al memoriei, omagiat ca atare încă din Antichitate (Eschil, *Prometeu*, v. 462). Scrisul împiedică uitarea. Memoria „scrie" în suflet (Platon, *Philebos*, 39 a). Este o „ceară" care păstrează urma caracterelor (*Theetet*, 191 b—c). De unde, o imensă capacitate de acumulare, tezaurizare (Platon, *Phaidros*, 276 d) a oricărui gen de „informații". Constituirea tradiției, conservarea și depozitarea culturii devin astfel posibile. Cunoașterea umană se transformă într-o permanentă operație de stocare și de recuperare. Întreg universul deschis în față devine accesibil, la îndemîna oricui, „adus acasă" (Euripide, *Palamedes*, fr., 579 N). *Incipit* absolut, scrisul instituie totul, întreaga cultură, întreaga învățătură.

Din care cauză, rolul său mnemotehnic este esențial, inspirînd din cea mai veche Antichitate vii elogii. În același timp, perpetuarea prin scris asigură nemurirea autorului și a obiectului inscripției. Scrisul imortalizează, „redă viață morților" *(Vitam mortuis reddo)*[27]. Această conștiință era foarte

vie încă la scribii egipteni[28]. Ea se păstrează neștirbită pînă azi în spiritul literar de pretutindeni. Înțelegem cum devine posibilă existența și perpetuarea culturii; cum ea derivă dintr-o proprietate elementară dar esențială a scrisului; cum întreaga dinamică a memoriei scrise se transmite literaturii prin totalitatea instrumentelor sale: documente, cărți, instituții etc.; cum funcția sa originară, activă pînă azi, nu poate fi decît culturală, demnitate fundamentală, incomparabilă, mult subestimată.

Alte funcții ale scrisului acționează în aceeași direcție, atrăgînd în procesul interpretării literaturii (scrise) noi elemente de bază. Scrisul face posibilă comunicarea, inclusiv cu interlocutorii absenți, în spațiu și timp (posteritatea istorică — literară — devine astfel posibilă), asigură transmisia știrilor, cunoștințelor, ideilor etc. Prin scris primim și retransmitem informații și date culturale. Reproducerea, copia, duplicatul devin nu numai posibile, dar și imperios necesare. Rezultatul este un proces permanent de difuzare și „publicare", de generalizare colectivă a comunicărilor scrise, de transformare a literaturii într-un domeniu public. Tertulian știa deja acest mare adevăr *(Publica jam litteratura est, De Test. Anim.*, 57; *P.L.*, 1, c. 747). Este însăși baza universalității literaturii.

Literele pot fi prin definiție nu numai „stocate", dar și reproduse, repetabile la infinit, anticipare a produselor de mare serie. S-a afirmat de altfel că scrisul are, în germene, toate caracteristicile erei preindustriale[29], mai ales atunci cînd el ajunge în faza reproducerii mecanice, începînd cu cea tipografică. Literatura moștenește și această ereditate din cele mai încărcate. Prin fixare, expresia scrisă tinde spre repetiție și deci spre stereotipie, schematizare, modelizare. Scrisul are din această cauză vocația intrinsecă, originară, a formulei, care înlesnește mecanizarea, repetarea, copierea, parafrazarea, imitația. Intervine un reducționism de esență grafică, pe care îl regăsim la originea tuturor literaturilor, nu numai orale (unde fenomenul — după cum vom vedea — este esențial), dar și scrise, nu mai puțin pline de scheme, clișee, *topoi*.

Un proces de abstractizare însoțește toate aceste operații. Scrisul este produsul gîndirii analitice, stimulată și amplificată prin însuși actul scrierii. La un stadiu superior, cînd pictografia și ideografia au fost depășite, abstractizarea începe chiar la nivelul sistemului fonetic, în care fiecare sunet devine un semn convențional. Conceptele generale sunt produ-

sele scrisului, alfabetului, „raţiunii grafice". De aici posibilitatea relaţiilor abstracte, impersonale, a comunicărilor uniformizate, universale. Scrisul are sub acest aspect capacitatea de a nivela, de a şterge din particularităţile naţionale. Alfabetul este de fapt anonim, internaţional, ecumenic, transistoric. Eliberarea, mai ales literară, de imediat şi prezent, devine posibilă.

Produs artificial de suprastructură — păstrînd acestui cuvînt sensul fundamental —, scrisul îşi afirmă cu toată puterea caracterul său convenţional şi gratuit, autonom. Disputa dintre convenţionalism şi mimologie nu va fi probabil niciodată soluţionată în cazul originii limbajului. Despre scris şi semnul lingvistic, alfabetic, se poate totuşi emite ipoteza pur teoretică a unui produs natural devenit convenţie prin acceptare şi generalizare socială. Visul unor raporturi naturale, simple şi originare dintre vorbire şi scriere este anulat de realitatea şi de experienţa polivalenţei inevitabile a scrisului. Orice simbol scris *(grafem)* este simbolul unui simbol *(fonem)*. Consecinţa este apariţia şi acceptarea polisemiei, metaforizării actului de a scrie. Se poate deci „scrie" înainte de a scrie. O *écriture avant la lettre*, o *écriture première*[30] nu este deci deloc o absurditate dacă ne amintim că încă din Antichitate se ştia că se poate scrie „în spirit", în „inima poetului" (Pindar), în „memoria" (Martianus Capella)[31], că Isus a scris ceva pe pămînt (*Ioan*, 8, 6—8), exprimînd şi tăcînd în acelaşi timp, gest profund de esenţa „retoricii tăcerii".

Orice mesaj scris — logica şi economia demonstraţiei cer şi repetarea unor adevăruri elementare — are un conţinut manifest şi unul latent, care face cu putinţă toate simbolismele, ambiguităţile şi atribuţiile de sens posibile. Este de fapt cea mai bună dovadă a vocaţiei sale pentru convenţional şi figurat. De unde şi marea sa disponibilitate şi autonomie. Literele îşi pot păstra valoarea originară, vie, intrinsecă, eminamente grafică, produs de ordin vizual, pictural. Fenomen neîntrerupt de-a lungul istoriei literare, cu noi şi foarte semnificative manifestări de avangardă în epoca noastră. Scrierile pictografice, hieroglifice, dar şi alfabetice, pot configura sisteme semantice perfect autonome nu mai puţin legitime. Există numeroase gesturi grafico-letriste „în sine", doar vizuale, decorative, pure, unde numai sistemul de recepţie decide printr-un act nu mai puţin convenţional asupra sensului principal sau secundar, cultural sau marginal, literal sau simbolic. Orice text scris „artistic" — caligrafic, estetic — adaugă

semnificaţii proprii enunţului propriu-zis. Estetizarea semnelor grafice pare a constitui chiar o „lege" literară. Această enormă capacitate simbolistă de orice tip se transmite în modul cel mai direct literaturii, care o pune în valoare printr-o nesfîrşită varietate de procedee.

Grafia, în sfîrşit, personalizează. „Scriitorul" se rupe de tradiţie şi de autoritatea cultural-literară cu care intră deseori în conflict. Se ştie încă din poetica chineză clasică: „Scopul scrierii poeziei este de a exprima propria personalitate" (a poetului). Necesitatea semnării textelor este de asemenea subliniată[32]. Theognis, primul poet grec care „semnează", are o vie conştiinţă a publicităţii; dorinţa sa de a atrage atenţia este limpede exprimată[33]. Se poate presupune că Anaxagoras, primul filozof care şi-a publicat o lucrare (Diogenes Laertios, II, 3, 11), a fost animat de acelaşi gînd. Intenţia asigurării proprietăţii, a *copyright*-ului nu este nici ea exclusă. În orice caz, în scris şi prin scris începe lunga carieră a amorului propriu şi a megalomaniei literare. Putem cita de oriunde. Un proverb spunea deja despre scribii mesopotamieni: „Cine va excela în ştiinţa scrisului va străluci ca un soare"[34].

Statutul şi comportamentul moral şi comunitar se modifică şi ele. Scrisul introduce „diferenţa", izolarea, solitudinea. Individul rămîne singur faţă în faţă cu tableta, papirusul sau pagina sa, uneori pentru o perioadă îndelungată. Compunerea atrage claustrarea şi implicit interiorizarea, adesea chiar singularizarea. Insolitul şi imprevizibilul sunt nu numai posibile, dar şi inevitabile. Exprimarea devine tot mai liberă şi în acelaşi timp, prin universalizare, tot mai abstractă. Disocierea dintre autor şi copist accentuează preocuparea de compoziţie, formă şi estetizare. Conştiinţa textului nou, original, apare. Originalitatea este intrinsec legată de invenţia alfabetului. Autotelismul la fel. Cea mai pură şi originară formă de „literatură" este însuşi gestul prim, autonom, al simplei „plăceri" de a scrie[35].

2. LITERATURA ORALĂ

1. A doua accepţie de bază, în ordinea sistematică şi hermeneutică a ideii de literatură, este *literatura orală*. Ea este paralelă, simetrică şi diametral opusă *literaturii scrise*, cu care întreţine numeroase relaţii de interferenţă de ordinul

scriere/oralitate. Este o expresie curentă, intrată în uz, inclusiv în limbajul critico-științific, rezultată din extinderea conceptului de *literatură* (scrisă) la totalitatea compunerilor și producțiilor orale. Consecință a unei convenții, exprimată adesea prin ghilimele, „literatura orală" are un statut incert, contestabil, ambiguu, a cărei legitimare și clarificare este necesară. Repus mereu în discuție, termenul dovedește cu toate acestea o vitalitate și o actualitate permanentă. Fenomenul nu se explică numai prin inerțiile și convenționalismele limbajului. Cum s-a format, deci, această idee „literară"?

Constatăm, în primul rînd, o masivă și intensă recuperare a oralității de către literă. „Iliterară" și „aliterară" prin definiție, oralitatea se vede totuși integrată, confiscată chiar, de către literă, tradusă și definită în termeni „literali". Referința continuă la acest nivel hermeneutico-etimologic este inevitabilă deoarece, fără fixare prin scriere și litere, oralitatea, redusă la propria sa condiție, n-ar putea constitui prin ea însăși conceptul (literal-literar) de „literatură orală". Dacă totuși a apărut, explicația stă în faptul că literele tind să traducă în termeni proprii, prin chiar esența lor, totalitatea realităților cu care vin în contact, pe care le consemnează și cărora le dă nume. Oralitatea există ca „literatură", ca „literatură orală", *expresis verbis*, doar în măsura în care este fixată în scris, care rămîne — în orice împrejurare — instrumentul și etalonul de bază. Drept urmare, sensurile atribuite și recunoscute scrierii și literaturii scrise sunt transferate implicit și oralității, care devine prin consemnare, în mod automat, „literatură orală".

Relația etimologică a oralității cu literele are și o altă urmare hermeneutică la fel de însemnată. Recuperarea literal-literară a oralității este hotărîtoare deoarece cunoașterea, înregistrarea, studiul și celelalte operații cerute sau derivate de fixarea sa scrisă sunt făcute exclusiv în ambianța determinantă a literaturii scrise[1]. Asimilarea este spontană și inocentă, deși deosebirile sunt enorme. Ne aflăm în fața unui exemplu tipic de grilă interpretativă, de preconcept hermeneutic esențial: citim totul în mod necesar doar prin *literă*, prin referire implicită și suprapunere permanentă a experienței literaturii scrise. În felul acesta, totul devine literatură a literei, prin calchiere și extrapolare. Fixarea scrierii nu produce numai modificări esențiale ale oralității. Ea dă naștere și la erori critice și de interpretare, la abuzuri grave și inevitabile[2]. De unde o dublă hermeneutică, pe care practica o convertește într-un act unic:

a) a restituirii semnificațiilor originare ale oralității, dar b) operația nu este posibilă decît prin filtrul categoriilor scrierii, ceea ce transformă „literatura orală" într-un postulat și într-o realitate cvasi-mitică. Ea nu există de fapt la nivel interpretativ decît ca enunț sau discurs literal (trans)scris.

Această situație, echivalentă cu o contradicție fundamentală, apasă cu toată greutatea asupra întregii hermeneutici a ideii de literatură. Problema oralității este esențială și în același timp exterioară obiectului nostru. Scrisul se constituie alături, peste și împotriva oralității. Dar, în același timp, interferențele răsar la tot pasul. Referința constantă la oralitate este inevitabilă deoarece — simplificînd totul — *litera, scrierea* sunt doar forme grafice ale oralității. De unde o serie întreagă de relații ambigui, uneori destul de greu de urmărit și definit cu claritate, o permanentă „nostalgie" a oralității în orice dezbatere în profunzime a ideii de literatură. Preconceptul esențial *litera* este dublat de un altul simultan și adiacent, într-un fel chiar subaltern, dar nu mai puțin real și eficient: raportul *oral/scris*. Literatura „spune" ceva atît în forme orale cît și scrise. Această hermeneutică spontană, elementară, străbate și în expresia românească: „Ce vrea să spună?" Ea se aplică atît enunțurilor orale cît și scrise.

2. O primă concluzie ar fi că formula *literatură orală* reprezintă, într-adevăr, o contradicție în termeni, o anomalie logico-etimologică, denunțată adesea, inclusiv de cercetătorii acestei literaturi[3]: „termen greșit", „concept monstruos"[4], reducționist, folosit prin abuz, greu de eliminat totuși. Esența producțiilor spirituale orale nu este de ordin „literal". Poezia orală nu se poate defini și revendica de la „literatură". Etimologia trebuie deci uitată, abandonată. Dacă formula *oral literature* este posibilă, de ce nu, atunci, și *oral writing*? Sub raport logico-formal, „literatura orală" este însăși definiția negativă a „literaturii scrise". Și, cu toate acestea, atît specialiștilor cît și publicului cultivat le este imposibil să renunțe la folosirea lui, continuînd să procedeze prin dilatarea definiției, prin transfer și asimilare. Dificultatea este rezolvată, în genere, prin patru tipuri de soluții nu mai puțin reducționiste:

a) O categorie foarte largă și foarte generalizată acceptă în mod deschis contradicția: „literatura", ca atare, poate exista și fără „litere"[5]. O literatură a-literală, prin urmare. Paradoxul — aparent sau nu — al „literaturii nescrise" nu su-

pără pe foarte mulți cercetători care-l repetă cu dezinvoltură. Apariția scrisului este considerată doar ca un accident istoric, neesențial. Definiția nu se întîlnește numai în forme cu totul uzuale *(unwriten literature, ungeschriebene Literatur, littérature sans texte écrit)*, dar și în variante foarte apropiate: „literatură primitivă", „prealfabetică" și chiar „literatură a corzilor și nodurilor simbolice", de tipul *quipu* al Americii precolumbiene[6]. Pentru a nu mai aminti de consacratele formule cu valoare de sinonime: „literatură populară", „folclorică", „tradițională de expresie orală", pe care le folosim și noi, involuntar sau nu, chiar dacă unele sunt de-a dreptul tautologice („literatură orală tradițională", „poezie epică orală tradițională"). În același sens merge și „literatura vie" *(littérature vivante)*: „Literatura făcută pentru voce, care se refuză textului scris făcut pentru a fi citit cu ochii"[7].

b) A doua categorie are meritul de a simplifica problema prin variante categoriale și terminologice care elimină total ideea de „scris" și „literă". Oralitatea este cel mai mare obstacol în identificarea literaturii cu *litera* și *scriitura*. De unde soluții de schimb ce aparțin „preliteraturii": domeniul unde nu s-a scris niciodată nimic, al „scrisului-nescris" și al „cuvîntului neînregistrat"[8], mod „literar" unic al societăților fără scriere. Cele mai frecvente sunt: „recitare orală" *(oral performance)*, „poezie de expresie orală", de „invenție și transmisie orală", sau pur și simplu „poezie și cîntec epic" *(poetry and saga)*. Este o definiție mai potrivită realităților tradiționale, pentru ceea ce definim azi, abstract și generic, „literatură orală". Altă expresie — *cumbrous circumlocution* — este greu traductibilă[9]. Întreg acest efort de a asigura literaturii o existență *pre* sau *ne*scriptivă nu este mai puțin convențional decît oricare altul. O motivare tacită sau direct exprimată[10] — care nu-și dezvăluie întreaga semnificație decît în cadrul sistemului ideii de literatură, pe parcursul descifrării sale — există totuși: oralitatea este considerată „literatură" sau „poezie" doar în calitatea sa esențială de „limbaj" poetic, de „uzaj" estetic al limbii (V, 6, 8). Or acesta este anterior și total independent de scriere și de toate implicațiile sale.

c) A treia categorie nu-și face, la fel, nici un fel de scrupul etimologic și preconizează în mod deschis dilatarea ideii de literatură la extrema limită: totalitatea producțiilor orale sau scrise ale umanității. Definiția merge atît în sensul dinamicii interioare a „literaturii", care tinde spre totalitate și universalitate, cît și a condițiilor culturale actuale, occidentale, dominate de *mass media*. Este într-adevăr greu să nu accepți existența „literaturii orale" sub presiunea atît de evidentă a „audio-vizualului"[11]. Reducerea literaturii doar la domeniul scris este deci abuzivă. Unde includem oratoria și dramaturgia? Excludem din „literatură" cea mai mare parte din literatura medievală, care continuă să rămînă orală etc.? Asistăm încă odată, bineînțeles, la recuperarea de către „scris" a tot ce poate fi „scriptibil". Atunci cînd spunem că literatura nu se reduce la scris, ideea de literatură este automat integrată scrisului (și încă de ... două ori!), cu implicația hermeneutică a includerii în acest concept nu numai a oricărei tradiții orale sau scrise, dar și a tuturor expresiilor lingvistice orale sau scrise, trecute, prezente și viitoare. Acest integralism — preconizat încă demult, inclusiv în cultura noastră[12] — prezintă riscul de a lua ideii de „literatură" orice specificitate și de a o transpune într-un concept circular: toate expresiile sunt „litere", toate „literele" sunt „literatură", toată „literatura" este expresie de orice tip. Hermeneutica ideii de literatură încearcă, dimpotrivă, să introducă o serie de discriminări minimale, dar nu mai puțin precise, în acest ocean fără fund al uzului și abuzului semantic.

d) A patra categorie, în sfîrșit, cea mai radicală dintre toate, propune pur și simplu renunțarea la disocierea *literatură orală/scrisă* și înlocuirea globală a categoriilor *oral/scris* prin ideea-matrice de *discurs*, foarte răspîndită. Ea tinde chiar să elimine, în nu puține cercuri actuale de poeticieni, ideea, pentru ei învechită, de „literatură". Că există totuși o specificitate bine distinctă a discursului oral și scris nu pare să tulbure prea mult ...

Toate aceste dificultăți ale nomenclaturii „literaturii orale" sunt rezultatul unei profunde contradicții interioare, pe care cuplajul terminologic, precar, îl scoate și mai limpede în evidență. El se traduce prin polarizarea a două tendințe net opuse. O scurtă descriere și o tipologie schematică, de orientare generală, este nu numai posibilă, dar și necesară:

3. Într-un sens, înregistrăm efortul intrinsec și permanent al conceptului de a se salva, de a-și afirma autonomia, printr-o disociere radicală de scriere și literă și de toate conotațiile implicate. Pe această bază este construită întreaga tipologie *oral/scris*, întemeiată pe diferite criterii, nu numai teoretice dar și pur empirice. În timp ce scrisului îi revine întreg domeniul religios, economic și oficial (și biografia ideii de

literatură nu face decît să confirme această specializare originară), în domeniul „literaturii" orale intră restul, tot ceea ce rămîne în afara acestei sfere. Precis și vag în același timp.

Mult mai riguroase par criteriile structurale și stilistice. Totul se reduce, în mod esențial, la prezența sau absența „formulei", factor determinant pentru foarte mulți specialiști. Stil formular în cazul oralității, stil neformular în cazul literaturii scrise[13]. Analiza atentă demonstrează însă că existența „formulei" nu constituie un criteriu suficient și pe deplin concludent. Există poeme (medievale, scrise, *Beowulf* de pildă), care folosesc nu mai puțin „formulele"[14]. Dar nici tipurile, nici funcțiile „formulelor" nu sunt riguros identice în ambele situații. Literatura orală este mai apropiată de „formulele" stilistice și tematice, în timp ce literatura scrisă este apropiată numai celor tematice. Cea scrisă își ia o libertate mult mai mare față de formulele stilistice, dominante în cazul oralității. Într-un caz intervine mnemotehnia, pentru conservarea unității și perpetuarea tradiției. În altul, doar clișeele, schemele, tematica și tipologia specifică unui nivel cultural. Modele mai concrete, organizate, stricte, în domeniul oral, o fosilizare mult mai rapidă, urmată de o destabilizare; variabilitate, individualizare mult mai frecventă și mai accentuată în domeniul scris. Intervin și alte deosebiri legate de specificitatea compoziției orale tradiționale și scrise: conștiință independentă de sine și capacitate de deliberare, ordonare și sinteză, mult mai mare la poeții care compun cu pana în mînă. Așa cum normele scrise duc la dezvoltarea integrală a limbajului — deși ambele tradiții normative (orale și scrise) coexistă — tot astfel doar compoziția scrisă este într-adevăr favorabilă pînă la capăt stimulării și realizării energiilor literare creatoare.

Această disociere fundamentală prezidează la formarea a două teorii, discipline și practici „literare" net deosebite. Cu ele ne vom întîlni mereu, în terminologie uneori schimbată, de-a lungul întregii hermeneutici și istorii a ideii de literatură. Pe coordonatele acestei dualități ne vom menține pînă azi, prin două tipuri de definiții ale literaturii „orale" și „scrise". Teoria oralității se constituie în „retorică", în timp ce scrisul, instrument de origine culturală, dezvoltă o teorie a originei și funcționalității sale culturale, care se va numi, în forma sa incipientă, „gramatică". Dar cum aceste tipuri nu există decît în stare pură, teoretică, realitatea interferențelor produce în permanență o serie întreagă de forme mixte.

4. O tendință opusă scoate în evidență și studiază tocmai această inevitabilă interferență. Fără a nega autonomia celor două domenii, este subliniată energic interdependența lor funcțională, permanenta colaborare, de diferite tipuri și nivele, *scriere/oralitate:* două situații originare, paralele, coexistente. Oralitatea întreține cu „litera" nu numai o relație etimologică, dar și una intrinsecă, nu doar disociată ci și intim asociată. Literatura, în totalitatea structurii și morfologiei sale, este în realitate un produs hibrid (oral/scris) în cadrul căruia separarea apelor este dificilă, dacă nu de-a dreptul imposibilă. Ea a fost de altfel respinsă — și nu odată — de critici și specialiști[15].

Reduse la o schemă simplificată, de bază, trei sunt situațiile-tip ale relației fundamentale *oral/scris*. Precizarea este importantă deoarece mijloacele moderne ale comunicării de masă introduc încă un termen suplimentar, care se dovedește, în zone culturale vaste, tot mai determinant: *oral-scris-electronic*[16]. Din punct de vedere al compunerii și redactării, tipologia cea mai acceptabilă reține tot trei compartimente esențiale: 1. oral-auditiv; 2. scris-auditiv; 3. scris-citit[17], respectiv: 1. recitare, improvizare *(performance);* 2. texte orale-dictate în vederea recitării; 3. texte scrise, autografe, în vederea lecturii[18]. Oralitate pură, oralitate coexistentă cu scriere, oralitate mediată de scriere[19]. Tripartită este și tipologia „vocilor" ce se fac auzite: a) literatură fără vocea autorului; b) literatură cu vocea (scrisă) a autorului; c) literatură cu vocea (orală) a recitatorului *(performer)*[20]. Desfășurarea acestei scheme dă loc la o serie de observații:

a) Prima situație — „clasică" și definitorie pentru întreaga poezie orală — este compunerea și recitarea integral în evidență doar coincidența fundamentală dintre cele două momente: compunere și recitare — poetul compune și recită ori cîntă în același timp, *extempore*, pe întreaga durată a *performance*-i[21] —, trebuie luat în considerație și fenomenul posterior al memorizării și recitării de către barzi profesioniști. Ei. nu fac decît să repete compozițiile altora, tradiționale, cu variante minime. Aceasta este în orice caz forma fundamentală de „publicare" a literaturii orale, modul său specific de constituire și existență în timp și spațiu. Teoria *composition-in-performance* duce la ipoteza că în toate literaturile, din toate epocile, transmisia se face doar pe cale orală, fără aju-

torul nici unui text scris. Atestările documentare contrazic însă o astfel de generalizare excesivă.

b) Trecerea de la oral la scris constituie a doua situație-tip. Ea se face în mod esențial sub forma dictării. Poetul compune în mod tradițional, adică oral, în stilul definit mai sus, dar el simte, în același timp, nevoia consemnării producției sale, a conservării și transmiterii textelor sale scrise. Situație considerată de cercetători drept intermediară, de tranziție, conform ciclului: memorizare-dictare-memorizare. Compunere mentală, debitată oral, apoi dictată, în vederea memorizării și recitării ulterioare. Ipoteza, mult dezbătută, în legătură mai ales cu poemele homerice, propune o soluție de compromis între două poziții aparent ireconciliabile. Verificarea „homerică" este imposibilă (s-au invocat totuși puternice analogii iugoslave contemporane), nu însă și în cazul unor poeți arabi din secolele VI și VII. Unii dintre ei cer efectiv să fie „transcriși" după recitare[22]. Pentru a nu mai aminti de înregistrările scribilor medievali: *Cantar de Mio Cid*, de pildă, sau de *dictare*, procedeu medieval atît de frecvent. Cunoscutele *Ars dictaminis* ale epocii, ca și principiul *manus et lingua* n-au, la fel, alt punct de plecare. Sf. Ieronim a dictat traducerea Bibliei. Mahomed a procedat la fel în cazul suratelor care vor constitui Coranul. Înregistrările scrise sau pe bandă ale folcloriștilor moderni reeditează, în esență, aceeași situație.

c) Mult mai hotărîtoare pentru destinul ideii de literatură este situația paralelă a compunerii și redactării scrise, care reintră, voit sau nu, în circuitul oral al recitării și al audiției colective. Sensul mișcării este de la scris spre oral, fie sub forma „autografului oral", transcrierii cvasi-concomitente a compunerii, fie a redactării în scopuri mnemotehnice: poezie, în sens larg „literatură", pentru ascultători. Acesta este și începutul „tradiției literare" propriu-zise: poeme scrise, în vederea audiției, a lecturii cu voce tare, apoi tăcute, texte scrise ca suport al recitării și lecturii. Cazul cel mai tipic, al medievalelor *Chanson de geste* (după ipoteza cea mai probabilă: poeme scrise apoi memorizate pentru a fi recitate[23]), are și unele precedente, inclusiv antice. Exemplul tipic, în această perioadă, este oferit de oratorie, cum spune de altfel și un proverb mesopotamian: „Scrierea este mama oratorilor și tatăl meșteșugarilor"[24]. Deci nimic înjositor sau „rușinos" în a compune discursuri în scris (Platon, *Phaidros*, 258 d). Pericle trece drept primul orator care ar fi pronunțat un discurs scris, Protagoras primul filozof care ar fi citit în public un text scris.

(Diogenes Laertios, IX, 54). În perioada romană clasică, practica *in scribendo* (Cicero, *De orat.*, I, 33, 149—152), de *rescripta oratione* (Tacit, *Ann.*, IV, 34) era de altfel curentă, omologată (Quintillian, IX, 4, 17—18).

d) Ultima fază, semnul deplinei autonomizări a scrisului și deci al constituirii efective și integrale a „literaturii scrise": compunerea directă în scris, în vederea comunicării scrise, tăcute, prin și pentru lectură. Poetul grec Archilocos (sec. VII. î.Cr.) ar fi fost primul care ar fi compus în acest mod, rupîndu-se integral de tradiția orală. Într-o astfel de perspectivă radical răsturnată, chiar și Socrate, geniu eminamente oral, începe să treacă a fi „scris" în tăcere și în memorie. Elogiile aduse scrierilor compuse încet, în timp (Platon, *Phaidros*, 228 a), sunt încă un semn că avantajele „noii" metode a scrisului devin tot mai evidente. Ea implică nu numai procedeul dictării, dar și posibilitatea unor adaosuri, corectări, retușări, operația fecundă de *emendare* (Plinius, XVI, 17, 7), ceea ce se va numi *emendatio* (Sf. Ieronim; *P.L.*, 25, c. 1098). Se configurează tot mai precis ciclul *notare, dictare, emendare*, urmat de specializări medievale precise: *dicta* = cele spure direct; *excepit* = notate în scris; *dictati* = redactare în vederea publicării. La această fază, *dictare* înseamnă a dicta un text definitiv, *transcribere*, a recopia, *edere* a edita, a publica[25].

Toate aceste operații tehnice aparțin în mod esențial literaturii scrise, ieșind total din regimul literaturii orale. Punctul de ruptură decisivă îl constituie literatura medievală, unde improvizația orală nu mai este nicăieri menționată. *Trouver*-ii scriau textele, apoi le încredințau unor profesioniști ai recitării și cîntecului. Lectura urmează aceeași curbă: orală și publică la început, apoi în tăcere și izolare, eveniment inedit, aproape senzațional, de vreme ce Sf. Augustin îl observă, cu uimire, la Sf. Ambrozie (*Confes.*, VI, 3). Dar acest tip de lectură, asociat intrinsec și funcțional scrisului, pare să fi fost definit în același mod încă de scribii epigteni: „Scrie cu mîna ta și citește cu gura ta". „Nu lăsa să se audă nimic din gura ta". „Cărțile sunt pe buzele tale" etc.[26]. Inversarea raportului *oral/scris* este în esență, de pe acum, realizată.

5. Relația-paradigmă *oral/scris*, care instituie și prezidează întreaga hermeneutică a ideii de literatură, nu se reduce numai la termenii săi descriptivi și tipologici. Ea scoate în evidență și raporturi de strictă interdependență, un dinamism

dominat de o dublă tendință complementară: autonomizare și dezvoltare independentă, paralelă, la un pol, recuperare și intrepătrundere reciprocă la cel opus. Această structură dialectică a două regimuri diferite face ca ideea de literatură să plece la drum plină de ambiguități, dominată de o labilitate și neclaritate esențială:

Totul începe — trebuie reamintit mereu — de la structura net deosebită a celor două sisteme de comunicare: oralul pentru auz, scrisul pentru văz. Între ele nu există nici o relație necesară. Binecunoscuta teorie a semnului lingvistic arbitrar vrea să spună: semn lingvistic nemotivat, acceptat convențional. Limba are o tradiție orală total independentă de scriere. Oralitatea și scrierea au statute, funcții și norme specifice, deosebite, incompatibile.' Transcrierea înregistrează și conservă tradiția orală, dar n-o determină. Scrisul funcționează și în absența limbajului oral. Dovadă limbajul scris chinez *(wen-yen)*, foarte departe de limba vorbită, descifrarea și lectura hieroglifelor egiptene, practica scrisă a limbilor moarte, latină de pildă etc. Cele mai obiective și întemeiate tipologii ale oralității și scrierii au la bază diferențieri introduse în scris și amplificate de tipar: text stabil, complet, coerent, care poate fi stocat și indexat, izolat de contextul comunicării imediate. De unde: izolare, personalizare, posibilitatea analizei și introspecției, a desprinderii de audiență, urmată de predispunerea spre ficțiune și abstractizare[27]. În formele sale extreme, scrisul pare să se emancipeze total de poet, de autor, care începe să lase „inițiativă" liberă cuvintelor (ca Mallarmé și alți autori de scriitură modernă).

Datele istoriei literare comparate, filologiei, antropologiei duc la aceleași concluzii: coexistența a două tradiții paralele, care funcționează, una lîngă alta, pînă azi. Apariția scrisului nu oprește și nu duce la dispariția literaturii orale, după cum ea nu produce automat nici literatură scrisă. Literatura orală continuă pretutindeni și după apariția scrisului, nu oricînd și oriunde indispensabil. Ea își dovedește pînă azi persistența și vitalitatea, anterior, alături și „în ciuda" scrierii. Observația este de ordinul locului comun al studiilor de poezie orală. Această extraordinară rezistență naturală a oralității este cauza fundamentală a redescoperirii periodice, pînă în epoca noastră, a valorilor orale estetico-literare. Ele nu numai că nu dispar în noua civilizație tehnicizată a scrisului, tiparului, cărții, dar își reafirmă mereu prezența în cele mai diferite forme: de la reactualizarea muzicalității poeziei (în simbolism), la revalorificarea retoricii, de la declamațiile poeziei agitatorice la benzile și casetele înregistrate. Oralitatea continuă să-și manifeste actualitatea culturală și poetică, vie și creatoare, și o va face desigur și în viitor. Această persistență a conotațiilor sale face ca oralitatea să constituie un referent esențial și constant al ideii de literatură.

6. O interdependență permanentă se constată în egală măsură. Dezvoltarea paralelă nu exclude relația reciprocă *oral/scris*, cu interferențe numeroase și pline de urmări. Uneori, s-ar spune, chiar dimpotrivă. Literatura orală nu poate evita intervenția scrierii, începînd cu faptul că însuși numele îi este dat de *littera*. În mod aparent paradoxal, ea se „păstrează" și „crește" prin înregistrare scrisă. În stadiul actual, scrisul înconjoară și condiționează inevitabil și pretutindeni oralul. Această interacțiune produce, *grosso modo*, trei tipuri de literatură: literatură orală care adaptează sau inventează după modelele literare scrise, literatură scrisă care imită literatura orală, literatură hibridă, la limita folclorului și a literaturii scrise. De fapt, nici nu există forme integral pure decît într-un stadiu originar, mai curînd teoretic. În realitate, oralul tinde spre forme scrise, scrisul tinde spre forme orale.

În prima ipoteză, a evoluției oralului spre scris (despre care există mărturii etnografice precise, inclusiv a conștiinței acestei treceri, echivalentă cu o mutație existențială), efectele calitative sunt duble. Cele de ordin pozitiv țin uneori de însuși mecanismul transmiterii oralității: continuitate, variabilitate, selecție[28]. O variantă înregistrată în scris apoi memorizată stimulează, nu odată, remanierea și selecția. Efectele de ordin negativ implică un proces inevitabil de corupere și deteriorare. Degradarea începe cu însuși studiul înregistrării. S-a afirmat — și pe drept cuvînt — că oralul pur, autentic, genuin, este inaccesibil, intangibil. Nu se cunoaște o singură transmisie orală *verbatim*, a unui poem compus oral, care să nu fi fost și transcris în același timp[29]. Iar un text oral transcris nu mai este, *nu mai poate fi*, unul oral. De unde rezultă limpede că oralitatea este transmisă și accesibilă numai în formă scrisă. Iar aceasta — practica înregistrării în scris a folcloriștilor pe teren o dovedește — nu poate reproduce exact toate cuvintele și nuanțele vocale ale unui subiect anchetat. Între textul citat, stenografiat și înregistrat deosebirile sunt totdeauna mari[30]. Se urmărește de fapt o himeră: fixarea unei compuneri orale, adevărat *work in progress*. Re-

producerea exactă este și imposibilă și impracticabilă. Cu fiecare execuție și repetiție, inclusiv pentru un tip sau altul de înregistrare, apare spontan o nouă variantă, fie și minimă. Alterarea este deci continuă și inevitabilă.

În a doua ipoteză, a evoluției scrisului spre expresia orală, echivalentă cu o regresiune, cu o reîntoarcere fecundă la sursă, surprindem alte două serii de fenomene. Unul este bine cunoscuta inspirație, imitare, prelucrare a literaturii orale de către cea scrisă. Oralitatea modelează scrierea, oferindu-i teme și ritmuri, tipuri și imagini, clasica „influență". A doua categorie este a „căderii în folclor", căderea textelor scrise în tradiția orală. Situația se verifică în India, în cazul *Ramayana*, în Balcani, în Statele Unite, unde multe *negro spirituals* provin din Biblie, în Africa, Asia și Oceania actuală etc. Specialiștii sunt unanimi în această privință: existența autorului sau a textului scris se uită repede. Modest și accidental *feedback*, absorbit în imensitatea tradiției orale.

Uneori, oralul se comportă ca și cum ar vrea să se debaraseze cît mai repede de condiția sa vocală, să îmbrace neîntîrziat forma scrisă, să se orienteze și să se muleze pe scheme și modele scrise. Exemplul cel mai reprezentativ al acestei mutații în conștiința oralității îl reprezintă convingerile oratorilor și retorilor romani, încă foarte apropiați de tradiție și exigența vorbirii: „Pana este dintre toți maeștrii noștri — afirmă Cicero — cel mai bun și cel mai capabil de a ne forma elocvența" *(De orat.*, I, 33), lectura (deci și scrierea) ne îndreaptă spre „exercițiul vorbirii" (*Ad Heren.*, III, 1). Teoriile lui Quintillian despre perfecționarea talentului prin exerciții scrise (X, 1, 2), de unde teza: a vorbi bine înseamnă a scrie bine și invers (XII, 10, 51, 54), oratorul să vorbească precum scrie (XII. 10, 55), exprimă aceleași convingeri, de altfel verificate. Eposul medieval occidental, în formele ajunse pînă la noi — procedăm ca totdeauna prin verificări rapide și simbolice — nu mai reflectă stadiul oral. El este părăsit pentru stilul și ceremonialul scris predominant. Pe măsură ce cultura scrisă și tipărită se generalizează, începînd din secolele XV și XVI, ea devine de fapt, în Europa occidentală cel puțin, dacă nu singurul, în orice caz cel mai important izvor al culturii orale[31] etc.

Scrierea, pe de altă parte — observația se verifică odată mai mult — continuă, exploatează oralitatea, se revendică de la aceasta. Situație întru totul necesară și firească: apariția

scrierii nu face, de fapt, decît să preia, să continue, să adapteze și să dezvolte tradiția oralității, pe fondul căreia se grefează. Poeții orali, chiar cu pana în mînă, nu puteau să scrie inițial decît cum vorbeau, să dubleze și să imite exprimarea orală. Literatura greacă păstrează multă vreme semnele oralității sale originare. „Cărțile" care încep să fie scrise despre arta vorbirii (Platon, *Phaidros*, 266 d), au în vedere tocmai această împrejurare. Ea este recunoscută și sistematizată ulterior de retorică: „Știința stilului — Quintillian face autoritate în acest domeniu — este strîns legată de vorbire" (I, 4, 2). Ne aflăm de pe acum la faza — foarte semnificativă — cînd ambelor modalități, orale și scrise, li se recunosc calitatea de „modele" reciproc valabile (X, 1, 3; X, 1, 27).

Poezia, în sens larg literatura orală și scrisă, reflectă aceeași structură încă de la primele texte scrise păstrate. Epopeea lui Gilgamesh este, în mod evident, scrisă în vederea lecturii, dar stilul său continuă să rămînă în bună parte oral. Întreaga discuție în jurul poemelor homerice are loc în jurul aceleiași probleme: Homer este un poet „oral" sau „scris"? Partizanii oralității invocă dovada, după ei, hotărîtoare, a existenței predominante a „formulei", a stilului fundamental formular. Teza opusă dovedește, însă, cu exemple de o perfectă analogie (luate inclusiv din inscripțiile și corespondența regală a Antichității Orientului Apropiat), existența unor scribi și a unei poezii scrise, care folosesc nu mai puțin „formule" și încă pe scară largă, realitatea unui vocabular și stil formular. Vechea poezie anglo-saxonă stă și ea mărturie. Au existat barzi care știau să scrie în stil epic, de bard oral. „Formule" orale sunt atestate chiar și în traducerile latinești ale epocii. Fenomenul se verifică în multe alte domenii: în romanele diferitelor cicluri, unde autorul se confundă adesea cu locutorul, iar formula introductivă *oyez (= écoutez) seigneurs este frecventă;* la jongleuri și la truveri; în predici, pline de locuri comune, de *topoi* ale culturii orale; în balade dar și în filozofie, unde forma dialogului oral se observă și la Thomas d'Aquino; în culegerile de „adagii", „apoftegme", „colocvii" (precum la Erasmus), pînă la culegerile actuale de citate etc. Și ulterior, după ce a părăsit faza epopeică, romanul (european) derivă adesea din povestirea de „istorii". Poveștile scrise repetă deci procedeele povestirilor orale. Ereditate și substrat, oralitatea reprezintă pentru literatura scrisă un act reflex de apărare și referință. Dovadă, permanenta asimilare a

celor două tipuri de expresie „a vorbi în scris" *(parler — écrire)*, dublată de continuitatea justificării teoretice pînă în epoca noastră.

7. Toate aceste elemente duc la o singură concluzie: din perspectiva interpretării „literale", a literaturii ca scriere, a condiției și exigențelor sale, inferioritatea așa-zisei „literaturi orale" pare evidentă. Statutul său este inferior și subaltern. Oricîte argumente s-ar aduce în favoarea calității originare și paradigmatice a oralității — definită ca limbaj prim, normativ, exemplar, față de care scrierea reprezintă doar o variantă artificială, parazitară și bastardă — ele cad în fața acestui simplu fapt: apărarea limbii vii și afirmarea teoretică a superiorității sale se face numai în scris, prin litere, sub forma enunțului scris. Textul oral este receptat numai prin criteriile și conotațiile textului scris. Situație de fapt pur pragmatică, dar decisivă și imposibil de negat. Toate pledoariile și studiile despre această problemă sunt scrise și tipărite. Situație de-a dreptul paradoxală: afirmarea superiorității oralului (și a literaturii sale) confirmă de fapt, încă odată, și în mod esențial, superioritatea inevitabilă a scrisului.

Valoarea sa, redusă la ultima esență, derivă din totalitatea atributelor *literei* refuzate structural *verbului:* fixare, stabilitate *(volat irrevocabile verbum)*. Prin fixare, scrisul spune mereu și același lucru (Platon, *Phaidros*, 275 d). Expresia sa este *ne varietur*. Literatura scrisă este sau pare, din această cauză, spre deosebire de cea orală, un produs stabilizat, fixat, dat odată pentru totdeauna, lipsit de variație, de improvizarea fecundă a expresiei. În devenirea universală, s-a produs o imobilizare, un moment de stagnare radicală. În același timp, textul scris este ușor de citit și pronunțat: „Elocuția scrisă este cea care are cea mai mare precizie" (Aristotel, *Ret.*, III, 5; III, 12). Claritatea și ordinea care-l definesc elimină ezitarea și confuzia, de unde certitudinea și referința de autoritate. Scrisul devine garanția adevărului, în timp ce oralul echivalează cu ficțiunea, minciuna și neverosimilul. Chiar și retorica înclină steagul: discursul scris este superior celui improvizat (Quintillian, XII, 10, 55). Handicapul literaturii orale se verifică și pe plan estetic: introducerea scrisului sporește efectul poetic, compunerea scrisă este superioară recitării și dictării. Mulți scot și de aici dovada că marea poezie homerică nu poate fi orală. Literatura orală este condamnată pînă la capăt prin astfel de comparații net defavorabile. Hermeneutica *literei* n-o avantajează. Dimpotrivă[32].

3. LITERATURA SACRĂ ȘI PROFANĂ

1. *Literatura scrisă* și *orală* instituie și fixează cadrul general al hermeneuticii ideii de *literatură*. Observăm imediat că *litera* își face apariția într-un orizont spiritual dominant de sacralitate sub toate formele (magie, mit, simbol, rit etc.). De unde apariția unor accepții, nu mai puțin originare și fundamentale, care dau și primele definiții tradiționale ale literaturii: *literatura sacră* și *profană*, termeni, în cazul de față, lipsiți de orice semnificație religioasă, mistică sau teologală. Ele și-au pierdut aproape total actualitatea terminologică și istorică. Circulația acestor termeni se vede azi restrînsă doar la cercurile teologice și istorice strict specializate (istoria religiilor, istoria culturii și literaturii religioase). O excepție doar în istoriile literare, generale sau specializate, unde „literatura sacră" (= eclesiastică) este admisă în mod curent doar ca gen literar. Dar eficiența lor hermeneutică se păstrează intactă. *Sacrul* și *profanul* au mari și permanente implicații, directe sau indirecte, în întreg sistemul ideii de literatură.

Prezența sacrului în domeniul *literei* are asupra ideii de literatură două efecte net contradictorii, amîndouă considerabile. Pe planul semnificațiilor profunde se produce o enormă dilatare și îmbogățire. Sacrul se dovedește o imensă rezervă de experiențe spirituale, de perspective ontologice și vizionare, de ascensiuni și abise insondabile. Fenomenologia tuturor misterelor și extazelor, textele tuturor misticilor din lume stau mărturie. Ceea ce are drept urmare simbolistica originară profundă și inepuizabilă a literaturii. În același timp, la nivel textual, apoi terminologic, se produce o degradare, efect al unei formalizări progresive. Pe scurt, o sărăcire și o îngustare continuă. *Literatura* „sacră", ca domeniu specializat al textului scris, considerat și instituționalizat ca atare, rămîne în mod inevitabil mult în urma contextului și suflului „mistic", al fervorii religioase, care i-a dat naștere. Față de experiența spirituală originară, textul literar nu poate fi de-

cît palid, restrictiv, incomplet și superficial. Se ivește în același timp și posibilitatea schematizării și a dogmatizării. Ceea ce implică o disciplinare și o sistematizare inevitabilă cu efecte tot mai restrictive, a celor două domenii.

Se configurează astfel o nouă polaritate care va domina și ea — de la un capăt la altul — întreaga idee de literatură: în timp ce *literatura* (devenită *sacră*) se orientează tot mai mult spre reglementare doctrinară și normativ teologic, inclusiv spre stereotipia formală, la polul său opus sacralitatea își refuză orice organizare și codificare, orice principiu de autoritate. Spiritul său aparține exclusiv spontaneității și libertății. Cînd noțiunea de *poezie* evoluează și se dezvoltă prin antiteză cu *literatura* (V, 3), ea va prelua prin identificare multe și esențiale atribute ale sacrului (absolutul, puritatea, inefabilul etc.). Procesul delimitării comportă o serie întreagă de medieri și metamorfoze „profane". Poezia sacră pierde progresiv poziția centrală, intrînd în umbră. Schema de bază rămîne însă permanent și peste tot aceeași.

Pînă la apariția expresiei de *literatură sacră*, care este o creație a apologeticii creștine, relația sacrului cu litera, cu scrierea și cu produsele sale își găsește în toate culturile scrise o serie de echivalențe terminologice, pe care hermeneutica ideii de literatură nu poate să le ignore. Dar este vorba în toate aceste cazuri (și în altele asemănătoare) numai de un proces reducționist și de asimilare restrictivă. Traducem și identificăm prin termenul de „literatură sacră", care apare abia în secolele II și III după Cr., noțiuni și realități lexicale mult mai vechi, procedînd de fapt, chiar dacă inevitabil, doar prin analogie și simplificare. Intervine o dată mai mult grila interpretativă, preconceptuală, a oricărei hermeneutici, în speță moderne.

Creștinismul instaurează tradiția europeană a „literelor sacre" pe care, prin prestigiul său de religie în curînd dominantă, sfîrșește prin a le generaliza și impune. Ideea de literatură datorează acestor *sacris litteris* (Sf. Ieronim, *Ep.*, 70; *P.L.*, 22, c. 666) două noi nuanțe semantice, echivalente cu o nouă și triplă extindere a noțiunii: a) totalitatea scrierilor cu conținut religios, doctrinar, apologetic, în speță creștin, începînd cu Biblia; b) totalitatea scrierilor instituționalizate, oficializate, ale bisericii; c) totalitatea operelor cu caracter „poetic" de inspirație religioasă (creștină). Evident, ierarhizarea este în favoarea primei categorii riguros instituționalizate și restrictiv formulate. Ea păstrează pînă azi un caracter

autoritar, oficial și dogmatic, împingînd ultima categorie într-o zonă subalternă, auxiliară.

Ambele sensuri apar încă la Tertulian, primul apologet creștin care pune în circulație *expressis verbis* ideea de *divina litteratura* (*Adv. Haeret.*, c. XXXIX; *P.L.*, 2, c. 52; *Apologet.*, XLVII; *P.L.*, 1, c. 515). Ea alternează cu *littera Dei* (*De idol.*, X; *P.L.*, 1, c. 675; *De test anim.*, 5; *P.L.*, 1, c. 617), dar formula păstrează în toate împrejurările sensul fundamental de „scriere sacră". El se aplică atît Vechiului Testament (scrierea sacră prin excelență) (*judaica litteratura*, în: *Adv. Marc.*, III, 6; *P.L.*, 2, c. 327), cît și scrierilor anti-sacre, „diabolice" (*De idol.*, V; *P.L.*, 1, c. 668). Înțelesul secund, „poetic", care începe să includă și nuanța de „plăcere", „delectare", este tradus, la fel, prin „literatura noastră" (citește: creștină), *nobis Litterarum*, opusă spectacolelor teatrale „păgîne" (*De spect.*, XXIX; *P.L.*, 1, c. 660). Odată puse în circulație și recunoscute pe scară tot mai largă, aceste *sacris Litteris* (majuscularizarea se păstrează și la Sf. Ieronim) sunt opuse radical și definitiv „întregii literaturi păgîne" (*omnis vostra litteratura*, Sf. Augustin, *De civit. Dei*, 6, 6). Semnul instituțional, oficializat, apare sub forma *ecclesiasticae litterare* sau *apostolicae litterae*, la același Sf. Augustin (*De Doctr. christ.*, IV, III; *P.L.*, 34, c. 90; *De civit. Dei*, 20, 4), asimilate cam în aceeași perioadă cu *Litteratura ecclesiastica*[1]. În felul acesta, literatura începe să primească, de pe acum, deci destul de repede, un sens totalizant, sintetic, global, care va cunoaște o foarte importantă dezvoltare.

Poetizarea noțiunii de sacru prin asocierea sa unor activități stilistice, beletristice, versificate, se constată, la fel, tot în aceeași perioadă. La Sf. Augustin întîlnim chiar formula de rezonanță „ideologică" modernă: *diverso stilo, non diversa fide* (*De Trin.*, I, 4; *P.L.*, 42, c. 83). Primii poeți creștini, nu mai puțin apologeți (Commodianus, *Carmen Apologeticum*), folosind alte mijloace, mai specifice, îmbogățesc noua terminologie. La Prudentius, de pildă, întîlnim o gamă destul de largă de expresii concludente: el are noțiunea lui *littera Christum*, a literaturii care are ca temă pe Isus (*Apotheosis*, 436; *P.L.*, 59, c. 954), a lui *carmina sanctorum*, a poeziilor dedicate sfinților (*Apoth.*, 415; *P.L.*, 59, c. 933); *Christumque sacro carmine*, a poeziilor creștine, sacre (*Peristephanon*, XIII, v. 54), *sacra litterarum* (*Perist.*, XIII, 1204; *P.L.*, 60, c. 571) și chiar a lui *recitare Christi* (*Perist.*, IV, v. 170). Prin totalitatea acestor elemente, sfera noțiunii de „literatură sacră" devine de pe

acum bine delimitată și precizată. Ceea ce urmează are doar caracterul consolidării, extinderii sinonimice și nuanțării semantice.

2. La baza conceptului de *literatură sacră* stă ideea, de foarte veche și universală tradiție, a sacralității scrisului. Cu cît urcăm cursul istoriei, cu atît constatăm identități și solidarizări multiple dintre ideea de sacru, divinitate și actul scrierii. Sacralizarea scrisului reprezintă din acest motiv un eveniment capital în istoria umanității, consacrarea supremă a unei invenții cu origini modeste și profane. Totalitatea relațiilor dintre individ și divinitate ia și o formă scrisă, toate actele „literale", scripturistice, sunt legate indisolubil și de sacralitate. Caracterele scrisului sacru cuprind și prescriu deci *in nuce* toate notele de bază ale literaturii. După „literatura ca scriere", însoțită de dubletul său „literatura orală", „literatura ca scriere sacră" reprezintă a doua achiziție hermeneutică fundamentală. Implicațiile sunt profunde și numeroase.

La originea sacralității scrisului stau două concepții universal răspîndite: 1) scrisul este o creație divină, care 2) dobîndește excepționale puteri sacre, deci creatoare. Dacă divinitatea este geneza oricărei creații, ea devine în același timp și „inventatoarea" scrierii. Toate textele, inițial sacre, au o origine supraterestră. Se realizează astfel o relație genetică spontană, între gestul creației și actul scrierii. Această interferență domină întreaga condiție originară, tradițională, a scrierii. Cosmogonia se confundă cu actul scrisului, care devine la rîndul său act cosmogonic. Un text chinez clasic o și afirmă: trăsătura de penel poate da „naștere" ... divinității[2]. În felul acesta, scrisul devine gestul divin și demiurgic prin excelență. Creația este în același timp „scrisă" și „prescrisă" de divinitate. După o legendă polineziană, cele dintîi semne „scrise" (incise) sunt opera lui Tomo, primul om care povestește totodată despre începutul lumii[3].

Divinitatea nu este numai creatoarea scrisului. Dumnezeu devine el însuși „scriitor", în care calitate execută toate operațiile scrisului: el scrie, redactează, dictează, „difuzează". Asupra textelor sale divinitatea dispune de un *copyright* integral și absolut. Ea refuză plagiatul și colajul. Primul autor de literatură sacră este însăși divinitatea. Vechiul Testament este plin de asemenea mărturii. Tablele legii date lui Moise („pe care le-am scris"), erau „lucrul lui Dumnezeu, scriptura

era scriptura lui Dumnezeu" (*Exodul*, 24, 12; 32, 16; 34, 1; *Deuter.*, 4, 13; 10, 2).

S-ar spune că însăși divinitatea inițiază și stimulează hermeneutica scrisului sacru. Aceasta se cere descifrat și interpretat, deoarece el este scris adesea doar „în inimi", „pe tabla inimii", într-o textualitate figurată, simbolică (Ieremia, 32, 33; Solomon, *Proverbe*, 3, 3). Dumnezeu scrie de-a dreptul în inima credincioșilor (II *Corint.*, 3, 2—3; *Evrei*, 10, 16).

Toate elementele sunt întrunite pentru constituirea unei adevărate mistici și magii a literelor și scrisului, la început instituționalizată, oficializată, apoi de-a dreptul ocultată, împinsă într-o zonă esoterică. Puternica încărcătură inițială sacră a literelor va fi treptat degradată, deviată, sublimată, camuflată și estetizată, inclusiv în forme „paraliterare" (IV, 6, C).

Constituirea ideii de „scris sacru", consubstanțială „literaturii sacre", are la bază aceleași date. Ea va cunoaște o mare dezvoltare în creștinism, dar izvoarele sale aparțin întregii ereditați sacro-culturale a literei trecute rapid în revistă. „Scrierea zeilor", *devanagari*, în India, *Kamiyo no moji*, „litere ale perioadei divine", în Japonia, sunt doar două din numeroasele sale specimene clasice. Hieroglifele epigtene, „litere sacre săpate sau sculptate", aparțin aceleiași categorii. Este traducerea greacă a ceea ce tradiția egipteană denumește „scrierea casei vieții" sau „scrierea cuvîntului divin". *Hieroglyphica grammata* (< *hiero* = sfînt; *glyphein* = a săpa în piatră; *grámmata* = litere) devin simbolul însuși al scrierii sacre, adevărată obsesie a culturii europene pînă de curînd. Hieroglifele, care au cunoscut mari perioade de glorie și de modă culturală, sunt secrete, enigmatice, interpretabile, magice, păstrătoare ale Adevărului, de o fixitate absolută. *Ierogrammata*, „literele sfinte", exprimă aceeași realitate a scrierii sacre: secretă, simbolică, inițiatică. Poezia preia, prin sacralizare, toate aceste atribuite: „sacrul cuvînt" al lui Homer (Pindar, *Isth.*, IV, III, 7) constituie tocmai o astfel de recunoaștere: elogiu suprem asimilat unui act de cult, de devoțiune. Materialitatea literei inspiră, în sfîrșit, aceeași semantică. „Inscripțiile sacre" (Herodot, V, 59) consacră omagiul adus unui zeu, o donație, memoria unui personaj, un *ex-voto*.

Legată și mai direct de scriere, de ideea de scris, este expresia *sacra scriptura* simetrică și complementară *literaturii sacre (sacra litteratura)*, care începe să apară în mod frecvent la autorii creștini de la Cassian înainte (*P.L.*, 50, c. 188). Ea cunoaște și o variantă, prin jocul sinonimelor divinității,

în speță *divina Scriptura* (Sf. Augustin, *De doctr. Chr.*, IV etc.). În toate cazurile, asistăm la o traducere, un transfer, o metonimie și o sacralizare globală a ideii de „literă", de exemplu: *propheticae littere* la Lactantius (*P.L.*, 6, c. 313). În Noul Testament, *Ta grámmata* indică „Sfînta Scriptură", totalitatea „Legii" sacre (*Ioan*, 7, 15; II *Tim.*, 3, 15). Noțiunile de *grámma* (= literă) și *scriptura* devin în felul acesta sinonime și alternative (după cum rezultă și dintr-un text ulterior de Rabanus Maurus, *Ad Bonossum*, XXX), perfect asimilate de vocabularul teologic creștin medieval. *Sancta scriptura* cuprinde deci ansamblul scrierilor biblice (Vechiul și Noul Testament), dar, prin extensiune, și totalitatea scrierilor canonice — *scripturis canonicis* Sf. Augustin (*De Trin.*, 1, III, *Proem.*, 2; *P.L.*, 42, c. 869; *P.L.*, 34, c. 547), ulterior corpul mistic al bisericii. Noțiunea de *scriptura* deschide astfel posibilitatea includerii, implicit în *litteratura*, a tuturor scrierilor posibile și calificativul *divinae* ori *canonicae* ajută la o demarcare și la o clasificare mai precisă a acestui vast domeniu în expansiune. Apar astfel, precis disociate de *scripturae divinae* ori *canonicae*, așa-zisele „apocrife" *(apocriphas scripturas)*, începînd cu Sf. Ieronim (*P.L.*, 23, c. 619) și culminînd cu *Decretum Gelasianum*. „Decretul" clasifică apocrifele printre textele *nec recipiendi*, care includ și „cărțile eretice" *(libri hereticorum)*[4]. În felul acesta, *scriptura (i.e. litteratura)* începe să se specializeze pe compartimente foarte largi, este adevărat, dar nu mai puțin precise, criteriul sacralității și nonsacralității introducînd o primă și hotărîtoare disociere. Alături de „scrierile sacre" apare și „scriitorul sacru", sub forma *scriptor ecclesiasticus* (Sf. Ieronim; *P.L.*, 23, c. 601, 603), alternat sau substituit cu *sacrus*, precum la mediavalul Hugo de Saint-Victor: *De Scripturis et Scriptoribus Sacris* (*P.L.*, 175, 11—28 etc.). La acest autor (și la mulți alții) *scriptura* a absorbit complet ideea de sacralitate, constituind un sinonim global al scrierilor biblice și canonice. Sacralizarea devine astfel prin contracție și sinteză, alături de dualitatea *scris/oral*, al doilea factor originar de polarizare, particularizare și clasificare a literaturii.

Domeniul expresiei scrise îi aparține, în sfîrșit, prin același proces de sinteză, sinonimie și contracție, expresia de *sancta, sacra, divina pagina*, înrudită cu *caelestis pagina*[5] din sfera metamorfozării cosmice a literei. Este o formulă patristică dar mai ales medievală (ex. Hugo de Saint-Victor; *P.L.*, 175, c. 20), cu un apăsat caracter documentar, referențial, teo-

logal, care acaparează nu numai *sacra scriptura, Biblia*, dar și comentariile patristice canonice. Caracterul său totalizant este și mai pronunțat decît în cazul *scriptura*, implicînd în mod direct, concret, ideea de „literă" bine „trasată" a credinței *(pagina fidei)*, expresie textuală sacră, precis și integral formulată.

3. Alături de *literatura sacră (scrisă)* există și o *literatură sacră orală*, definită și pusă în lumină în aceleași condiții istorico-literare și hermeneutice. Este o expresie tehnică, specializată, modernă, folosită îndeosebi în studiile de istorie și morfologie religioasă, dar și în etnografie și folclor, în forma: „Literatură sacră orală a primitivilor", „poezie religioasă sacră primitivă" și alte variante asemănătoare. Ea traduce oralitatea experienței sacre, manifestările orale de orice tip ale divinității. Nota sa fundamentală este de a fi simetrică și solidară cu toate funcțiile *literaturii sacre (scrise)*.

De fapt, nu se poate face nici o disociere originară, esențială, între divinitatea care „scrie" și cea care „vorbește". Cuvîntul oral și/sau scris constituie, în toate împrejurările și în toate tradițiile religioase, un atribut suprem al divinității. Ea se manifestă în egală măsură în mod oral și scris. Cuvîntul sacru este *ab initio* nediferențiat. Specializarea este doar urmarea invenției (tardive) a scrierii. Realitatea supremă rămîne prezența și eficiența universal atestată a „cuvîntului divin", „sfînt", „sacru", „al lui Dumnezeu" etc. Traducerea literală a „cuvintelor divine" prin „literatură", frecvente în traducerea textelor sacre antice[7], este încă un exemplu de reconvertire și recuperare „literară" modernă, tardivă, a întreg domeniului cuvintelor scrise. Scrierea tinde odată mai mult să încadreze, să absoarbă și să se substituie peste tot și integral oralității. Expresia *literatură sacră orală*, din nou aparent contradictorie, ca orice cuplare dintre scris și oral, este produsul extensiv și tardiv al *literaturii (scrise)*.

4. Termenul diametral opus, corespunzător *literaturii sacre*, este *literatura profană*. El îmbogățește ideea de literatură cu un nou atribut și cu o nouă dimensiune extrem de elastică. Într-un sens restrictiv asistăm, ca și în cazul literaturii sacre, la o nouă specializare și la un nou reducționism terminologic. Circulația actuală se vede restrînsă la cercurile teologice, erudite, savante. Frecvența sa „științifică" se constată îndeosebi în textele și contextele de analiză istorică,

morfologică și fenomenologică, prin opoziție directă cu *literatura sacră*, cu care face dublet. Expresia are, la fel, o lungă ascendență. Ea primește o utilizare terminologică doar în secolul nostru și numai în domeniul istoriei literare și al culturii. Înregistrăm, în același timp, și mișcarea diametral opusă, mult mai semnificativă. Ca și în cazul scrierii — care tinde să absoarbă și să definească întreg domeniul „literaturii" — *literatura profană* are vocația dilatării enorme, a cuprinderii totale a întreg domeniului *literei* și al *scrierii*.

Se poate spune de altfel că „literatura" se naște, într-un fel, „laică", „profană", chiar de la început, deoarece literele au *ab origine* o geneză și o destinație practică, deci laică, recuperată ulterior (dar niciodată total) de sacralitate. Pe de altă parte, pe măsură ce laicizarea conștiințelor face mari progrese, conceptul de *literatură profană* tinde să devină de-a dreptul tautologic. Atributele „laic", „secular", „profan" vor fi deci tot mai mult înțelese de la sine, superflue, deoarece, în acest plan, literatura nu poate fi prin definiție decît „profană", „seculară". De unde și minima frecvență a „literaturii profane" în limbajul critic sau uzual actual. Semnificația pur „laică" s-a pierdut. Rămîne predominantă, chiar exclusivă, doar „literatura" pur și simplu. Ea se confundă cu totalitatea scrierilor (în cazul în speță, lipsite de orice conținut și funcție sacră).

La nivel pur terminologic se repetă aceeași situație: *literatura profană, seculară* apare în același timp și la aceiași autori — apologeții creștini, ai secolelor III și IV, care au afirmat și definit, cei dintîi, existența *literaturii sacre*. O geneză lexicografică antinomică deci, care cunoaște două variante.

Cea dintîi preia noțiunea fundamentală de *littera*, definită în funcție de conținutul său „secular", „laic", „profan". Cu alte cuvinte străin sau opus — sub orice formă — scrierilor sacre, „Scripturii". Vom întîlni deci începînd cu Sf. Augustin, apoi cu Tertulian, în mod frecvent, *litterae saeculares* (*De corona*, 7, 3; *P.L.*, 2, c. 84; *De Test. An.*, 5; *P.L.*, 1, c. 617 etc.). La fel, la Sf. Ieronim (*Ep.*, 70; *P.L.*, 22, c. 665 etc.), la Cassiodorus, *saecularium litterarum* (*P.L.*, 70, c. 1106—1007 etc.), la toți scriitorii bisericii, antici, medievali (Sf. Grigore cel Mare) sau moderni. Un sinonim, la fel de frecvent, care pune și mai limpede în lumină caracterul apologetic și polemic al noii noțiuni, este „literatura păgînă", *gentilium litterarum* (Sf. Ieronim, *De viris ill.*; *P.L.*, 23, c. 603), urmat de *gentilia scripta*, iar cînd este vorba de producții versificate, „poetice", de *carmina diabolica*[8].

Același Tertulian, spirit cu simțul preciziei semantice și cu imaginație terminologică, folosește cel dintîi și expresia „literatură seculară", *secularis literaturae* (*De Spect.*, XVIII; *P.L.*, 1, c. 650; *De Idol.*, XV; *P.L.*, 1, c. 683). Ea cunoaște la Cassian și varianta *litteratura mundi*, printr-o specificare și mai precisă, și mai concretă, a originei, conținutului și destinației sale „lumești" (*De Coen. Inst.*, V, cap. XXXIII; *P.L.*, 49, c. 250). Și mai exact se exprimă Sf. Ieronim cînd vorbește de *poeta seculari* (*P.L.*, 25, c. 1043), de *gentilium litterarum*, printre ei Virgiliu (*Com. Ep. ad Gal.*, III, IV; *P.L.*, 26, c. 399). Se înțelege că întreg Evul Mediu latin gîndește și utilizează din plin ideea de *litterarum profanos* (M. Felix, *Octavus*, 5, 4), de *saecularis litteratura*. O întîlnim la Alcuin, folosită „oficial" în perioada carolingiană (*Ep.*, IV, 13, 38—39; *M.G.H.*, IV) etc. Aceeași observație pentru Umanism și Renaștere unde frecvența sporită este motivată îndeosebi de redescoperirea literaturii clasice, necreștine. De unde, la Erasmus de pildă, aceeași *secularis litteratura* (*Opera omnia*, X, c. 1713), dar și *prophanas litteras* (*Ep.*, V, p. 520) etc. Expresia pătrunde, începînd din secolele XVII și XVIII, în toate limbile occidentale: *prophane literature, Heidniche Poeterey, auteurs profanes, litterature profane* etc., de unde ajunge pînă la noi.

5. Asemenea *literaturii sacre, literatura profană* este produsul unei opoziții fundamentale, originare, permanente și universale. Literatura profană nu poate fi gîndită, precizată și formulată în afara polarității *sacru/profan*, care determină și definește tot ceea ce va fi asociat ulterior ideii de literatură. După disocierea *oral/scris*, asistăm deci la a doua scindare capitală în cîmpul literaturii. Conținutul său crește, se diversifică și se nuanțează tot mai mult prin astfel de scizi-uni esențiale. Această breșă, inclusiv terminologică, defineș-te de fapt două situații ontologice și două culturi radical deosebite. Referința este esențială. Cultura n-a produs mult timp o separare și o delimitare mai profundă în domeniul literaturii. Ne aflăm de fapt în prezența a două culturi specifice, net diferențiate. Autonomia, concurența și interferența lor domină pînă azi, în planul relației transcendent-imanent, conținutul și destinul literaturii.

În același timp, *literatura profană* sau *laică*, pentru a

evita capcana tautologică, nu-și capătă și nu-și definește sensul plin, specific, decît prin opoziția sistematică directă cu *literatura sacră*, pe care o subminează și o contestă din interior. Această dialectică poate fi derivată, camuflată, sublimată, în nici un caz suprimată. Ea își păstrează realitatea, chiar dacă problema pierde, teoretic, pe parcurs, din actualitate. Fenomenul se constată pe măsură ce laicizarea spiritelor se accentuează, iar literatura este tot mai frecvent și mai radical gîndită în afara acestor categorii „teologice".

Enumerarea fie și foarte succintă a criteriilor opoziției *sacru/profan* și verificarea sa pe texte este încă un bun exemplu al superiorității hermeneutice, respectiv al analizei descriptiv-fenomenologice asupra celei genetic-istorice. În planul realităților ultime, despicarea radicală echivalentă este *adevărat/fals*. Sacralitatea, sub toate formele, începînd cu mitul, semnifică adevărul absolut, realități esențiale, ontologice, cosmogonice; non-sacralitatea — ficțiunea, minciuna, fabula, irealitatea[9]. Din perspectiva credințelor și religiilor dominante, la fel, „fals" și „profan" devin sinonime. *Profanas rites* sunt, pentru Tacit (*Ann.*, I, 85), „superstițiile egiptene și iudaice". Pentru creștini, „profane" sunt în schimb toate religiile idolatre, prin definiție false (Firmianus Maternus, *De errore profanarum religionum*).

Creștinismul, cadrul cultural specific al acestei semantici specializate, introduce distincții categorice între *scripturis divinis* și *saecularis litteratura*, respectiv „poeți", „sofiști", „profeți" (Tertulian, *Apol.*, XLVII; *P.L.*, 1, c. 515; Sf. Ieronim; *P.L.*, 23, c. 651 etc.). Disciplinele sunt de pe acum bine constituite și teoretizate (Cassiodorus: *Institutiones divinarum et saecularium litterarum*). Evul Mediu preia și continuă aceeași disociere și terminologie, doar cu minime variații: *sacra et civilis, mundanae atque divinae, divinum/artium*. Un accent tot mai apăsat este pus pe diferențierea de conținut a „scrierilor". Situarea lor are loc, deocamdată, în mod esențial, în funcție de aceste repere: *divinis litteris/verbis poeticis, sermones patrum/carmina gentilium, caeteris scriptures/scriptura divina* etc. Acest fond tradițional, lexical și de idei se transmite Umanismului și Renașterii, apoi întregii culturi occidentale. Cu precizarea — esențială — că *literatura* sau *vera litteratura*, coexistentă, opusă ori în serviciul lui *religio sancta* sau *mystico doctrina* — are, cum vom vedea, un sens tot mai accentuat „cultural", „învățat", „erudit", în timp ce *sacrul* își revendică sau i se recunoaște o vocație „poetică". Profunda

sciziune *poezie/literatură*, atît de specifică ideii de literatură (V, 3), se lasă deci prefigurată încă la acest stadiu. Opoziția este reafirmată pînă azi în sfera culturii religioase sau a considerațiilor (filozofice, critice) care folosesc repere în funcție de această schemă.

6. Relația *oral/scris* se înscrie în aceeași dualitate *sacru/profan*. Grila hermeneutică se suprapune și în acest caz situației obiective, riguros atestată, de unde este de fapt dedusă. Sacralitatea — eminamente orală — suferă o primă alterare și scădere de tensiune prin translația inevitabilă în limbaj uman, oricît de „vizionar", profetic, hieratic, șamanic ar fi el. „Cuvîntul divin" pierde din incandescență și transcendență în „gura" oricărui profet. Mesajul său umanizează orice comunicare divină. În al doilea rînd, transliterarea acestui mesaj, expresia sa scrisă, introduce încă o schimbare capitală de regim. El devine *a fortiori* un *alt* limbaj. Scrisul magic, chiar primitiv, este fonetic diferit de cel oral[10]. Cînd începe să se specializeze în direcție sacră și profană, să se laicizeze, diferențierea scrierii va fi și mai accentuată. De unde o nouă tipologie constituită încă în Antichitate pentru a defini cele două scrieri egiptene: „hieratică" și „demotică" (Herodot, II, 30), „o scriere sacră și o scriere de rînd" (Diodor, I, 81). Uzul sacru și profan al scrisului, existența sa paralelă caracterizează de fapt toaté culturile care-l practică sub o formă sau alta. Printre urmările sale esențiale este și tendința de a împinge într-o zonă marginală, periferică, inferioară, expresia orală. Astfel apare prima ierarhizare nu numai a două nivele de expresie, dar și a sensurilor și valorilor ce le definesc: scrisul — „sus", oralul — „jos". Este de fapt prima stratificare și ierarhizare a literaturii (VII).

Dincolo de distincția sa practică, profană, care stă la originea scrisului — și deci a literaturii ca scriere (acte juridice, anale oficiale, contabilitate etc.) — se poate vorbi și de o sacralizare intrinsecă a scrisului. El comunică o revelație, dezvăluie un mister, rupe o taină, face publică o inițiere secretă, îngheață într-o formă fixă erupția spiritului și a suflului divin. Toate mesajele religioase fundamentale sunt orale. Divinitatea nu acceptă ca oracolele sale să fie scrise (Plutarh, *De Pyth. orac.*, 7). Ea nu are nevoie de nici un intermediar sau scrib. Difuzarea lor profanează experiența religioasă, esențial secretă, intransmisibilă. Divulgarea tiparului dă proporții de masă acestei laicizări incipiente. Prin conceptualizarea și ana-

liza logică pe care ea le implică, scrierea contribuie în largă măsură la același proces de desacralizare. Evoluția sa merge în direcție rațională, spre progresul spiritului critic, desprins de atmosfera mistică a Verbului. Nici nu este deci de mirare că alături de *scriptura sacra* apare de timpuriu, încă din Evul Mediu, și noțiunea de *scriptura mundana* integral laicizată (Hugo de Saint-Victor; *P.L.*, 177, c. 205), scrisă sau învățată în *lingua laica*[11].

Alte consecințe laice ale scrisului sunt la fel de notabile. Deși personalizarea autorului, recunoașterea numelui său, începe să se constate încă în culturile primitive, orale, doar scrisul identifică și dă conținut deplin acestei tendințe. Apariția semnăturii este primul său semn. La început, motivarea este tot religioasă: doar „creatorul" poate să-și semneze opera (Plutarh, *De Def. orac.*, 47). Apoi apare afirmarea personalității și revendicarea paternității poetice, precum mai întîi la Teognis din Megara. Poeții nu mai sunt interpreții zeilor. Ei au ajuns la conștiința propriei lor individualități, precum Pindar (*Nem.*, I, II, 4), a „talentului personal" (Platon, *Scris.*, VIII, 34 b). Apoteoza scribului (numeroase statui și stele funerare), afirmarea imortalizării prin operă, conștiința posterității și a gloriei poetice, foarte vie încă în poezia elină, semnifică aceeași consacrare tradițională prin și pentru divinitate.

Profesionalizarea, eliberarea de sub tutela inspiratoare și protectoare a zeității, transformarea scrierii în „meserie", în „publicistică" rentabilă, este un alt semn de laicizare. Apariția acestui nou tip de profesionist echivalează cu o adevărată mutație spirituală denunțată cu indignare: „Am văzut un scandal. Nu sunt scribii inspirați de Thot"[12]. Homerizii, rapsozii, barzii profesioniști din toate culturile, aezii, imnografii, poeții de curte (inclusiv genealogiștii, istoricii „oficiali"), corporațiile poetice celtice de tip *filid* etc., ilustrează noua tendință. Că ea rupe cu o întreagă mentalitate tradițională rezultă și din faptul că istoria reține numele și gesturile specifice ale emancipării: Arhilocos, primul poet care scrie la comandă și-și publică versurile, Simonide din Cos, primul care primește onorarii literare (Quintillian, XI, 2, 11) etc. Publicarea comercială a manuscriselor „homerice", apariția dreptului de proprietate literară, ca și condamnarea profesionalizării (Pindar, *Isthm.*, II, 2), sunt urmările cele mai specifice ale acestei laicizări[13].

*

Două concluzii ce se desprind de pe acum vor conduce întreaga hermeneutică a ideii de literatură în toate meandrele sale: a) prioritatea sensului etimologic *(littera)* — adevărat „cerc vicios": totul pleacă și se întoarce în acest punct — transformă termenul *literatura (= literă scrisă)*, aproape într-un pleonasm; b) laicizarea literaturii este condiția *sine qua non*, de pe acum prefigurată, a tuturor proceselor de specificizare (V, 6, 7) și autonomizare ale *literaturii*. Acest „cadru originar" anticipă întreaga „aventură" semantică a ideii de literatură.

III

CICLUL CULTURAL

Sensul fundamental al *literaturii,* care-i dă și conținutul de bază, originar, este *cultura.* Este adevărata idee-matrice a *literaturii,* conceptul central care produce, determină și nuanțează toate înțelesurile literaturii. Ne aflăm în prezența valorii „literare" supreme, care domină și subordonează — cum vom vedea — toate celelalte accepții. Prin acest dinamism, ideea de cultură invadează, determină și orientează întregul sistem al ideii de literatură. El capătă conținut deplin, se articulează, își precizează direcția și întreaga vocație numai la acest nivel.

Fără această schemă directoare, fără lectura într-un astfel de „cod", ideea de literatură nu și-ar dezvălui nici principiul de organizare, nici sistemul, nici logica dezvoltării specifice. Nici extragerea semnificațiilor incipiente, nici integrarea lor, nici relația dintre fragmente și totalitate n-ar fi posibilă. Codul „cultural" (secund) se suprapune peste cel al „scrierii" (prim), pe care-l absoarbe și-l amplifică. Este, în același timp, și răspunsul hermeneutic la problema sensului culturii, a condiției sale, a terminologiei care o definește — lexicografic și hermeneutic. Această situație culturală stă la baza tuturor preconceptelor și distincțiilor pe care interpretarea ideii de literatură le implică.

O a doua observație preliminară, nu mai puțin esențială, este următoarea: *cultura-literatură* tinde spre dilatarea, totalizarea și universalizarea cunoașterii. Ea urmărește să cuprindă totalitatea „literelor" și cunoștințelor transmise prin „litere", dar aceeași *cultură-literatură* tinde, în același timp, în sens opus, să se fragmenteze, să se specializeze. Atît universalitatea cunoașterii, cît și pulverizarea sa sunt deci incluse în mecanismul central al ideii de *cultură-literatură,* care este circular.

Trebuie precizat, în sfîrșit, că polaritățile fundamentale ale ideii de literatură structurează încă odată, de sus și pînă jos, întregul ciclu cultural al literaturii.

1. GRAMATICĂ ȘI CULTURĂ

1. Scrierea joacă deci în hermeneutica și istoria ideii de literatură un rol capital, deoarece o instituie și o definește — substanțial și terminologic — drept produsul integral al scrisului. Este o noțiune-cheie, adevărată placă turnantă a tuturor sensurilor literaturii. Faptul explică nu numai ereditatea foarte încărcată a *scriiturii,* lunga tradiție terminologică a *literei* și a derivatelor sale, toate sinonimele ce o însoțesc, dar și continuitatea (chiar dacă în accepții foarte diferite) a definiției literaturii ca domeniu specific al „literei". Etimologia anticipă și spune tot, mai ales în acest caz, despre destinul ideii de literatură: inițial „știința literelor", *i.e.* „gramatică", *i.e.* transmiterea cunoștințelor, învățătură, studii, erudiție, cultură. Mecanismul se dovedește constant autoproductiv, autogenerator, circular: literatura, reflex cultural perpetuu, se face în mod necesar, inevitabil, *prin* și *cu* literatură (*i.e.* = cultură). Nu se poate sublinia îndeajuns această realitate, singura care definește conținutul originar al literaturii, situînd-o în adevărata sa perspectivă.

Asocierea terminologică indisolubilă dintre „scris" și „literatură" se produce — cum știm — prin intermediul limbii latine, în epoca lui Cicero (sec. I. î.Cr.), cînd apare *litteratura.* Este, reamintim și acest fapt, un calc latin, un purism, pentru gr. *grammatiki* < *ta grámmata* = *litterae*) : totalitatea domeniului literelor și al cunoștințelor scrise exprimate prin litere și învățate cu ajutorul lor[1]. Apoi se produce o disociere de simplul calc prin evoluție lexicală, pe care definițiile explicative, analitice, ulterioare, o consolidează. Neologism „tehnic", încă puțin curent, totuși, de vreme ce aproape toți cei ce-l folosesc simt nevoia (cum am văzut) să-i explice etimologia, să-l facă tot mai bine înțeles: „Gramatica, tradusă în latinește prin termenul *litteratura*", „grecescul *grammatica* e redat în latină prin *litteratura*" (Quintillian, II, 14, 3), „arta

gramaticii care în limba noastră i se spune *litteratura*“ (Varro, *De ling. lat.*, I, 107, 91), Seneca (*Ep.*, 88, 20). În secolele următoare, aceeași explicație insistentă, aproape stereotipă, la Sf. Augustin (*De ord.*, II, 12, 37; *P.L.*, 32, c. 1012 etc.), la Martianus Capella, *De nuptiis Mercurii et Philologiae* (III, 229), la o serie întreagă de gramatici: Diomedes, Sergius Priscianus, Marius Victorinus etc.[2]. Evul Mediu preia tradiția identificării *gramatică = literatură* (John of Salisbury, *Metal.*, I, 24; *P.L.*, 199, c. 856). Ea este transmisă Renașterii[3], apoi întemeietorilor filologiei clasice, Estienne și Vossius între alții[4]. Dicționarele și enciclopediile ulterioare, ale secolelor XVII, XVIII și XIX, vor face doar scurte mențiuni strict necesare. Motivația pur etimologică, de care literatura se emancipează fără a se disocia radical vreodată, sfîrșește prin a intra, grație lingvisticii și lexicologiei moderne, în fondul achizițiilor științifice curente, definitiv acceptate. Ele nu sunt însă deloc sau prea puțin „exploatate“ din perspectivă hermeneutică.

2. Întreaga tradiție culturală europeană întemeiată pe prestigiul imens al scrisului duce la solidarizarea fundamentală a acestor două noțiuni. Pentru omul cult, modern, cultura nu poate fi decît scrisă. Fără scris cultura și literatura n-ar exista. Literele sunt considerate, dacă nu primele, în orice caz cele mai însemnate achiziții ale umanității, iar alfabetizarea actul cultural prin excelență. *Literacy, literalitatea* (în toate sensurile) definește, în mod esențial, ansamblul practicilor culturale legate de scris. Tradiția „gramaticală“ a literaturii justifică și consolidează o astfel de concepție. Prima definiție a gramaticii este tocmai aceasta: „arta“ sau „știința“ scrierii și citirii literelor[5]. Ea constituie în același timp și prima definiție „științifică“, elementară, dar de bază, a literaturii: „Gramatica, primul principiu al oricărei literaturi“[6].

Gîndirea elină leagă de la început și în modul cel mai explicit „literele“ de scopul lor eminamente didactic: „lectura și scrierea“ (Platon, *Sofistul*, 253 a), „a ști să scrii și să citești“ (*Theages*, 122 e), „a citi și scrie repede“ (*Charmides*, 159 c). Și pentru Aristotel, gramatica *(téhni grámmatiki)* este „știința literelor“ (*Topica*, 166 a), „arta de a scrie“. O concepție identică foarte generalizată și în cultura latină, unde modelul cunoașterii va fi același: „scris-citit“ (Cicero, *Ad. Heren.*, III, 17), respectiv regulele vorbirii și scrierii corecte. Retorii (Quintillian, I, 1, 27; I, 4, 2; I, 7, 1), gramaticii (Varro, I, 107: *scribere legere*), erudiții (Martianus Capella, III, 230) dau autoritate și popularizează aceeași definiție, care devine canonică. Deprinderea literelor[7] este specifică lui *litteratus* (fr. *lettré*). „Literatul“ este la început doar omul alfabetizat, care știe să scrie și să citească. Trebuie să parcurgi autorii antici, Aulus Gellius de pildă (XIII, 6; XVI, 6), ca să intuiești ceva din acest extraordinar privilegiu al scrierii și lecturii și din admirația ce o inspiră. Nu este deci de mirare că în toate culturile alfabetice scrierea dă mare prestigiu, stabilește o ierarhie, trage o linie de demarcație între cultură și „barbarie“, echivalentă cu ignorarea scrierii.

Dislocarea progresivă a oralității, în ciuda vitalității sale, se explică în același mod. Scrierea începe să concureze, să se substituie și să se opună tot mai energic culturii orale, ca mijloc de transmitere a tradițiilor, cunoștințelor, informațiilor. Oralitatea devine sinonimă cu non-cultura. Cînd îmbracă forme pedagogice mai mult sau mai puțin organizate, acest proces trece în mod necesar prin faza „literaturizării“ și a „gramaticalizării“. Arta scrisului și a cititului, gramatica, invadează sfera expresiei orale, supunînd-o acelorași reguli, aceleiași discipline. Arta de a scrie bine dublează arta de a vorbi bine, înțeleasă și definită ca retorică. Motivarea și tehnica pedagogică sunt identice: studiile dezvoltă talentul oratoriei, pregătirea „gramaticală“ a elocvenței este indispensabilă. Doctrină larg răspîndită de altfel în întreaga oratorie și retorică latină, teoretizată insistent de Cicero (*Pro Archia*, VI, 13; *Ad Heren.*, III, 1; *Brutus*, XCIII, 322), Quintillian (I, 4; X, 1, 1), Suetonius (*De gram.*, 2, 7) etc. Studiul literaturii și al oratoriei *(litteraturae atque oratorie)* sunt deci solidare și complementare (Sf. Augustin, *Confes.*, II, 3). Obiectul gramaticii este de „a vorbi și a scrie bine“ (Martianus Victorinus: *recte loquendi scribendique ratione)*[8]. Gramatica, într-un cuvînt, este și „maestra vorbirii“ (Cassiodorus, *Var.*, IX, *Ep.*, 21; *P.L.*, 69, c. 787), nu numai a „literaturii“.

Disciplinarea, cultivarea și deci recuperarea gramaticală a oralității, transformată progresiv și intensiv în „literatură“, devine în felul acesta una din coordonatele culturii occidentale. Ea este afirmată neîntrerupt, în întreaga sa sferă culturală, retorică, didactică, din Antichitate și pînă azi. Definiția stereotipă medievală a gramaticii (John of Salisbury: *recte scribendi recteque loquendi scientia*, *Metal.*, I, 18; *P.L.*, 199, c. 847) revine periodic de-a lungul secolelor, constituind însuși principiul sistemului educativ european modern. Teoriile democratizării învățămîntului, în favoarea culturii populare,

urmate de redescoperirea virtuților educative ale oralității și memorizării, ale lui Michelet de pildă, în secolul trecut, în unele state ale „lumii a treia“ în epoca noastră, nu izbutesc să-l pună serios în discuție. Are loc în mod paralel și procesul de îmbogățire a oralității prin căderea culturii (scrise) în folclor, așa-zisul *gesunkenes Kulturgut*, pus în valoare de folcloriști.

3. Consecință inevitabilă: scrierea, care domină tot mai hotărîtor oralitatea, își extinde raza de acțiune — prin același dinamism intern specific — și asupra sacralității. Urmarea este aceeași încadrare și disciplinare, culturalizare și „gramaticalizare“ nu numai a discursului, dar și a întregii acțiuni culturale, cu eficiență deosebită și în cazul oralității. Fenomen cu atît mai notabil cu cît cunoaștem bine vocația eminamente orală a divinității, a cuvîntului și mesajelor sacre.

În același timp, enormul potențial de cunoaștere al cuvîntului divin îl predispune spontan spre învățătură, la început inevitabil orală, apoi scrisă. În toate culturile tradiționale, divinitatea este inteligentă, instruită, creatoare a culturii. Ea „cunoaște“, deține înțelepciunea și știința universală, calitate divină prin excelență[9]. „Cuvîntul instruiește de pe vremea zeilor“ spune un text egiptean[10]. Vocația didactică a Muzelor este și mai accentuată (Hesiod, *Teog.*, 22). Poezia inspirată este purtătoare în mod esențial de „cunoștințe“, poetul devenind — în felul său — un „savant“. Un imn sacru trebuie compus doar „de cei ce știu“ (Aristotel, *Poetica*, 1458 a 18). Sanctificarea gramaticii nu poate fi decît firească. Între ritualul vedic și gramatica sanscrită există conexiuni precise, studiate[11]. Creștinismul recuperează de timpuriu aceeași prestigioasă gramatică, pe care însă o pune în serviciul religiei și al bisericii, conform principiului: „Mai bine gramatic decît eretic“ (Isidor din Sevilla, *Sent.*, 3, 3, 11)[12], reluat adesea în Evul Mediu de Abelard (*Introd. ad Theol. Christ.*, II; *P.L.*, 178, c. 1043), de alții. Gramatica apără și întărește credința prin cultivarea conștințelor. Ea constituie prima „cheie“, cea mai utilă și mai directă, a studiului Bibliei.

Asimilarea gramaticii cu „literatura“ are loc în aceeași perioadă și în același spirit. Studiul, recte „învățătura“ Sfintei Scripturi, este numit *litteratoria disciplina* (Sf. Pierre Damien), iar cunoașterea Bibliei — *litteratura* (Pierre de Blois)[13]. Termenul definește întreg domeniul culturii sacre (scrise),

pentru care Biblia este doar un simbol nu și o definiție cantitativă globală, cu tendința disocierii sale de *mystica doctrina*, de doctrina și teologia propriu-zisă. Aceste accepții apar și mai limpede la umaniști ca G. Budé, pentru care *litteraturae spiritus* înseamnă cultura sau doctrina creștină[14], sau Lorenzo Valla care face însă o deosebire între *religio sancta et vera litteratura*, dintre *religio nostra* și *latina litteratura*[15]. Distincția accentuează sensul cultural și scriptic al ideii de literatură. În perioada Reformei acest tip cultural și sacralizat de *litteratura* se consolidează pe deplin ajungînd la o oarecare frecvență. Ea exprimă teze teologice controversabile *(ista literatura, illa literatura)*, texte ortodoxe sau eretice *(heretica literatura)*, cu o nuanță — favorizată și de jocul latinesc de cuvinte — de competență sau de incompetență, ignoranță, incultură doctrinară *(ignota litteratura)*[16]. Corp de doctrină, erudiție și scrieri teologice, nu alta este definiția „literaturii“ din perspectiva sacralității în terminologia și cultura latină.

Interferența originară dintre sacralitate și scriere are cîteva urmări esențiale. Aspectele „literare“ ale sacralității, pe care ideea de literatură le preia și le dezvoltă pînă azi, devin posibile. Primele teme și genuri literare sunt de inspirație, conținut sau motivație sacră: imnuri, elogii, invocații, apoteoze, genealogii divine, cu o conștiință precisă a sursei lor de inspirație și a funcției poetice. Lauda zeilor este des invocată în *Rig-Veda*, în mitologia greacă, în cultul Muzelor etc. Că aceasta și nu alta este originea poeziei, faptul este cunoscut încă în Evul Mediu (Isidor din Sevilla, *Etym.*, VIII, 7; *P.L.*, 72, c. 309). Elogiul divin și blamul se transformă, prin laicizare, în panegiric și satiră[17]. Divinitatea însoțește toate fazele actului poetic, de la inspirație la audiența publică. Se poate deci spune că prima „estetică literară“ se naște sub semnul sacralității, funcțiilor și emblemelor sale. De altfel, cele dintîi definiții ale poeziei (și ale literaturii în sens larg) sunt integral simbolice, alegorice, „literare“, în prelungirea tradiției mitice („dar al Muzelor“, „posedat de zeu“ etc.).

Instituția literară poartă și ea, încă de la constituire, aceleași semne ale sacralității și sacralizării. Schemele și prescripțiile rituale ce precidează primele compoziții orale și sacre introduc și cele dintîi dispoziții normative ale literaturii. Pentru a fi eficace, imnurile și rugăciunile adresate divinității trebuie să respecte indicații precise, severe. Formulele sunt riguroase și obligatorii (Platon, *Cratylos*, 400 c). Compoziția nu poate fi decît „corectă“, *secundum artem*. Pri-

mele dogmatizări „literare“ își fac astfel apariția. Ne aflăm la începuturile îndepărtate, dar de pe acum vizibile și foarte eficiente, ale ideilor de „model“, text „exemplar“, „clasicitate“. Cele mai consacrate texte sacre devin modele literare prin excelență. Apropierea sau îndepărtarea de la normă — echivalentă cu ideea de competență sau ignoranță — constituie și prima „axiologie“, justificarea celor dintîi judecăți de valoare: textele se împart în „bune“ sau „rele“, în funcție de acest criteriu de bază. Rațiunile sunt profunde. Cuvîntul divin, originar, este prin definiție pur și el condiționează sau determină o serie întreagă de predispoziții și metamorfoze ale ideii de literatură: separarea de scrierea „populară“ (asimilată cu incultura), tendințe „autonomiste“, vocația estetizantă, *verbi gratia* „esoterică“ etc.

4. Dacă „gramatica“ este tradusă prin „litere“ și „literatură“, studiul și cunoașterea gramaticii nu pot fi sinonime decît cu *studiul și cunoașterea literelor* sau a *literaturii*. Identificarea noțiunilor duce la identitatea terminologică. „Literele“ și „literatura“ sunt recunoscute, odată mai mult, ca activități didactico-culturale, iar traducerile sau glosele nu fac decît să consemneze o situație intelectuală și verbală de fapt: *studio literarum ... qui gramatici vocantur* (Cicero, *De orat.*, I, III, 9), *De litteraris* devine echivalentul lui *Peri grammáton* (Diogenes Laertios, II, 124) etc. Conținutul acestor „studii literare“ este definit în esență de cele două accepții de bază ale lui *littera*. Cea dintîi, după cum știm, este „grafică“, strîns legată de „litera scrisă“. Ea duce la ideea „scrierii“, apoi a „literaturii ca scriere“, cu dublă semnificație: 1) cunoașterea literelor (= scris-citit); 2) „arta literelor“ (= scriere, compoziție, operă scrisă, V, 5). Al doilea înțeles al lui *littera* se referă la cunoștințele exprimate și dobîndite prin scris, prin litere, și tinde să se identifice cu ideea de „învățătură“, „studiu“, „știință“, „erudiție“, „cunoaștere“, care devin tot atîtea sinonime ale *literaturii: filogramatos*, în greaca veche este, de pildă, „cel ce iubește studiile literare“ (Diogenes Laertios, IV, 30). Și mai lămuritoare pentru această evoluție semantică sunt alte două formații lexicale care aparțin — se pare — lui Cicero. Ambele asociază în modul cel mai direct ideea de cunoaștere de litera scrisă: *eruditio literalis* (*Tusc.*, II, 27) și *litterule*, în sens de „mici cunoștințe (literare)“[18]. Totul pleacă de la *literă* și se întoarce invariabil și inevitabil la *literă*.

Frecvența unei formule ca *litterarum studium* (Cicero, *Brutus*, XCIII; Suetonius, *De gramm.*, 13; Sf. Augustin, *Conf.*, I, 10), sau *litteraturae studia* (Tertulian, *Ad. Nat.*, II, 7; *P.L.*, 1, c. 595), regăsită în întreaga cultură medievală sacră și profană, dovedește nu numai rolul pedagogic și cultural central, dar și caracterul său global, sintetic. „Literele“ tind prin însăși esența lor la totalitate, la cuprinderea întregii sfere a cunoașterii. Dinamica lor este cumulativă, totalizantă și implicit circulară (V, 4, 11). Vom reîntîlni de altfel ideea centrală de totalitate, cantitativă și calitativă, la toate nivelele ideii de literatură (IV). Modelul pe care-l sugerează devine o adevărată grilă de interpretare.

Cît privește conținutul „studiului literar“, el este global și totalizant prin însuși caracterul său gramatical atît de specific. Gramatica apare ca o știință totală, specializată treptat într-un triplu sens: didactic, critic și „artistic“: arta de a scrie bine („arta literelor“) și de a vorbi bine („retorica“). Încă la Platon, „domeniul literelor“ cuprinde ortografia, scrierea, lectura (*Protagoras*, 325 c). Este, de fapt, definiția restrînsă a gramaticii, a cărei vocație culturală integrală rezultă limpede din cele trei structuri semantice ce o definesc: 1) învățarea scrisului și cititului; 2) regulele scrierii și vorbirii corecte; 3) studiul textelor literare, care deschide drum exegezei, interpretării, primelor forme de „critică“, „poetică“ și „teorie“ literară. Ea începe cu studiul limbajului gramatical și sfîrșește cu cel al limbajului (considerat azi) literar. *Literatura* absoarbe deci sensurile tehnice strict didactice ale lui *grammatiki*, spre a evolua treptat spre o „artă“ specifică, a cărei autonomie deplină nu este niciodată nici teoretic, nici practic posibilă. Cauza esențială este geneza, conținutul și finalitatea fundamental culturală a ideii de literatură.

În faza sa originară de „gramatică“ ea are — conform concepției Antichității — doar un scop strict cultural, practic (Aristotel, *Polit.*, 1338 a, 15—17; 1337 b, 25—26). Un sens modest, aproape umil, este și cel de tehnică și educație școlară elementară: învățatul scrisului și cititului, *litteratio*, *litterationem*, *litteralis scientia*, care dă, după cum am văzut, și primul conținut al culturii (scrise și orale). În această ipostază, gramatica este *artis infantiae*, *artis litterae*, *communes*[19], *grammaticae infantiae*, pe scurt *prima litteratura* (Seneca, *Ep.*, 88, 20). Ea definește deci prima treaptă a învățămîntului, *initia litterarum* (Quintillian, I, 1, 1—37), studiile denumite și

azi primare, *primae illae litterae* (Sf. Augustin, *Conf.*, I, 13), în greaca veche *grammatis*, predate de un *grammaticos*[20].

Şi în sistematizarea clasică a materiilor de învăţămînt, gramatica rămîne tot prima treaptă a primului ciclu, *Trivium*, urmat de retorică şi dialectică. Cel de al doilea ciclu, *Quadrivium*, cuprinde astronomia, geometria, aritmetica şi muzica. În nici unul din aceste compartimente, „arta" propriu-zisă a „literelor" nu-şi găseşte încă loc.

Sinonimele terminologice — numeroase — au în mod constant, pînă azi, aceeaşi semnificaţie didactică-culturală. Peste tot, ideea de „litere" este tradusă sau însoţită de *instrucţie, cunoaştere, studiu, ştiinţă, erudiţie, doctrină, savoir* etc. A studia gramatica sau „literele" înseamnă a fi *cultivat, învăţat, savant, erudit* în domeniul „artelor" sau „ştiinţelor", fără nici o discriminare. Dimpotrivă, a fi „fără studii şi fără litere" înseamnă a fi incult, neinstruit etc. În domeniul elin, *ta grámmata* înseamnă, în orice împrejurare, „literele şi toate celelalte cunoştinţe" (Cebes, 23), cunoştinţele consemnate în scris, ştiinţă, „învăţătura cea multă" (*Act.*, XXVI, 24). Variantele lexicale, parafrazele şi oscilările se grupează, fără excepţie, în jurul ideii de *cultură, cunoştinţe, cunoaştere, cognito*[21]. *Literis* va fi deci redat în permanenţă prin „instrucţie", „cunoştinţe literare", „cultură" (Cicero, *Brutus*, LXXVI), „cultură (literară)" (Cicero, 2, *Phil.*, 45), prin formula-cheie, în sfîrşit, *litterarum cultu* (Aulus Gellius, XIV, VI, 1).

Vocaţia culturală esenţială a literelor, care tinde să acopere întreaga sferă a cunoaşterii, este specifică întregii durate a culturii medievale, cu un moment de mare eflorescenţă în perioada Renaşterii şi Umanismului atît în versiune latină: *restitutae litterae*, cît şi modernă: *les lettres* (G. Budé, *Recueil d'apophtégmes), letters* etc. Marile dicţionare preiau şi consolidează aceeaşi accepţie (Calepinus, *s.v.: Litérature, connaissance des lettres;* Furetière, *s.v., Littérature. Doctrine, Connaissance des lettres), connaissances scientifiques, des choses littéraires*[22]. Se menţine şi tradiţionala *gramatică* (Voltaire, *Connaisance des oeuvres de goût, Dict. phil., s.v.).* Aceste eterne *lettres* vor fi consacrate şi în secolul următor sub forma: „Literele de asemenea, la plural, pentru cunoştinţele pe care le dă studiul în general" (*Dict. de l'Ac. Fr.*, 7e éd., 1878, *s.v.*). Ea se păstrează, în limbaj uzual sau voit intelectual, pretenţios, pînă azi.

Acelaşi sens „cult" sau „savant", asociat prin definiţie scrisului, se regăseşte şi în alte accepţii ale literelor, întrucîtva mai tehnice, mai specializate. Lăsăm din nou ca textele singure să-şi spună cuvîntul. Sinonimul lui *scientia* devine *litterarum scientia* (Cicero, *Brutus*, XLII), expresie cu diferite conotaţii mai mult sau mai puţin precizate: cultural-literare (*profunda scientia:* Macrobius, III, 2, 7); ştiinţifice (Seneca, *Ep.*, 108, 23), în care împrejurare ea este concurată, uneori, de *doctrina* (Cicero, *Brutus*, XC); epistemologice (Lactantius, *Div. Inst.*, V, 1, 9; *P.L.*, 6, c. 549); religioase, *sacrae litterarae, divina scientia, spiritualis scriptura. Litteraturae scientia*, în sens religios sau laic (Pierre le Vénérable, *Ep.*, II, 22; *P.L.*, 189, 235 c), cunoaşte o frecvenţă semnificativă pe parcursul întreg Evului Mediu. Dar tot atunci şi dubletul său: *scientia litteralis* (Philipp de Harveng, *Ep.*, 16; *P.L.*, 203, c. 149). O accepţie identică sau foarte învecinată are şi *studia*, mult elogiată (Plinius, *Ep.*, 6, 17). Formulă, din nou, a însuşirii „literelor" (obiect şi metodă), cu conţinut cultural, pedagogic, uneori chiar şcolar: *studia nostra* (Statius, *Silvae*, I, *praef.*). Expresia însăşi de „studiul literaturii", respectiv al „literelor", este şi ea bine atestată: *litteraturae studiis* (Sf. Ambrosie; *P.L.*, 17, c. 207).

Acest sens se dovedeşte atît de puternic încît el reapare constant — dislocînd adesea pe celelalte — în toate accepţiile „ştiinţifice" sau „savante" ale „studiului literelor", *i.e.* ale „literaturii". Umanismul consacră în epoca modernă pe *scienza delle lettere* (L. Bruni)[23], urmat de marile dicţionare clasice, care dau pentru *lettres*, în primul rînd, echivalentul de *sciences* (Furetière, *s.v.*). „Litere se spune la plural pentru toate genurile de ştiinţă şi de doctrină" (*Grand Voc. Fr.*, 1771, XV, *s.v.*). Sinonimie curent acceptată şi explicată: „Literele vrem să spunem ştiinţele", „literele, elementele cele mai simple *(ordinaires)* ale ştiinţelor noastre"[24]. În culegerile de recenzii ale epocii, „literatura" este grupată alături de „ştiinţă" în acelaşi cîmp categorial-semantic. De unde formule ca: „savant în orice literatură", „savant *(scholar) în* literatură"[25]. *Gelehrsamkeit* are în sfera germană exact acelaşi înţeles. *Littérature* este *science* (uneori „ştiinţa sufletului omenesc") şi pentru unii critici francezi de la începutul secolului al XIX-lea (J.-J. Ampère, N. Lemercier)[26]. Dicţionarul Academiei Franceze păstrează aceeaşi accepţie „ştiinţifică" şi mai tîrziu (ed. 7-a, 1878, *s.v.*).

Circularitatea semnificaţiilor în această sferă este vădită, cu multe contaminări, suprapuneri şi inevitabile sinonimii. *Eruditio*, foarte aproape de *studia*, cu care este asociată în

mod direct (Quintillian, X, 1, 128), traduce ideea de cunoaștere profundă, cultură înaltă și totodată subțire, „șlefuită", specializată. Echivalentul său este *peritia*. Sensul fundamental rămîne în toate împrejurările, „erudiția literelor" *(litteratorie eruditionis)* (Tertulian, *De idol.*, X; *P.L.* 1, c. 675). Utilizarea cea mai frecventă pare a fi însă cea adjectivală: „erudit în litere" (Diogenes Laertios, V, 84), „cultivat în litere", *litteris eruditor* (Cicero, *Brutus*, LXXXII), sau pur și simplu „om de litere" ori „literat", *eruditus* (*Pro Archia*, VII, 15). Asemenea *literelor* și *studiilor*, *erudiția* — sinonim al culturii de înalt nivel, și mai ales al cercetărilor filologico-istorice specializate, tehnice — își păstrează întreaga semnificație și putere de circulație și în limbajul intelectual și critic modern.

Toată această lexicografie indispensabilă — pe care am dorit-o cît mai puțin aridă posibil, fără a fi siguri de... reușită — are un sens hermeneutic precis: demonstrarea pas cu pas a vocației și semnificației culturale integrale a *literelor*, respectiv a *literaturii*. Ea tinde să-și asocieze și să se substituie totalității actelor și disciplinelor intelectuale, tuturor categoriilor de studii literare. *Disciplina* însăși este un aspect și un produs al studiilor literare, sub forma *monumenta disciplinarum*, „monumente literare" (Seneca, *Rhet,. Contr.*, X, 71), sau *Graecarum. disciplinarum* (Suetonius, *Aug.*, 89). Preluarea în limbaj modern a ideii duce la formule ca: *livres de littérature* (= studii sau comentarii savante), precum la marii eruditi ca Pierre Bayle[27], *mélanges, fragments, mémoires, remarques* de „literatură" sau de „literatură și istorie" (cuplaj noțional care spune tot despre omologarea erudită a „literaturii"). Toate aceste titluri sunt extrem de frecvente mai ales în secolul al XVIII-lea. Pentru Voltaire, *mélanges de littérature* conține, în primul rînd, „piese detașate de istorie, elocvență, morală, critică"[28], echivalentul culegerii de studii și eseuri. La alți autori, *morceaux littéraires* includ lucrări de pură erudiție (inscripții etc.), *works of literature* studii filozofice etc. Tradiția se păstrează pînă în secolul nostru, care cunoaște destule *Questions de littérature, Mélanges de littérature, Anedotti di varia letteratura* (B. Croce) etc. Publicistica recuperează și ea același spirit erudit-documentar-informativ: *Essais de littérature, Nouvelles de littérature, Jahrbücher für Litteratur* etc.

Coordonatele fiind mereu aceleași, regăsim, în sfîrșit, polaritățile *scris/oral* și *sacru/profan* și în domeniul culturii *literelor*, sub forma tradiției orale a învățămîntului, mereu foarte

puternic, și a disocierii *litere (studii) sacre/litere (studii) profane*. Dar aceste disocieri, de incontestabil interes istoric, nu îmbogățesc schema ideii de literatură cu nici o notă nouă.

5. Concluzia acestei analize etimologico-hermeneutice — poate prea insistentă, dar care trebuia neapărat întreprinsă deoarece pune temelia întregii construcții — este una singură, incontestabilă: *literatura ca „gramatică" și cultură*. Ea însăși definiția de bază a literaturii, accepția sa fundamentală, celula germinativă a ideii de literatură. Literatura este originar și esențial cultură, depozit organizat al cunoștințelor, al tuturor „literelor". Născută într-un mediu cultural, literatura răspunde, în mod esențial, necesităților și virtualităților culturale, pe care le anticipă și le definește printr-o formulă sintetică. Într-un sens, geneza și condiția literaturii sunt tautologice: produs de cultură, condiționată de cultură, definitorie pentru cultură. În afara acestui context, ea este inimaginabilă, imposibilă. De unde aura culturală, „didactică", uneori chiar academică, foarte vie, ce o învăluie pînă azi, compromițînd-o în ochii multora. Este și cauza tuturor reacțiunilor antiliterare apărute de-a lungul istoriei ideii de literatură, pe care le vom înregistra la timpul lor (VII, 4). Dar odată constituită cultural, ideea de literatură își păstrează întregul dinamism pînă la capăt, cu toate implicațiile și handicapurile sale. Nici o noțiune de „frumos" și „estetic" nu intră în constituția sa originară. Aceste sensuri i se adaugă mult mai tîrziu și, cum vom vedea, nu o dată în contradicție directă cu nucleul originar (V, 2). Se înțelege de la sine că astfel instituită ideea de literatură, pentru a se conserva și dezvolta, are vitală nevoie de un mediu, de un *humus* nu mai puțin cultural. Crescută din învățarea „literelor", ca „gramatică" și „gramatologie" în sensul cel mai propriu al cuvîntului, ca principiu unificator, unitar și tutelar al culturii, incultura, agramatismul, anticultura, de la indiferență la subminarea directă, o ucid, o desființează în esență. Este o crimă radicală, care taie însăși izvoarele cunoașterii, ale vieții intelectuale și implicit literare de pretutindeni.

O astfel de perspectivă și definiție a literaturii este rar afirmată în teoria literaturii[29]. Și, cu toate acestea, ea este singura soluție hermeneutică posibilă, obiectiv întemeiată pe litera, sensul și spiritul textelor de bază. Definiția scoate din „literă" și „gramatică" nu numai toate sensurile implicite, dar în același timp ea le face să funcționeze și să semnifice grație

tocmai preconceptelor sale. Literatura se definește drept cultură și se lasă interpretată în mod esențial drept cultură. Fenomen eminamente cultural, literatura „este" în același timp și ceea ce fiecare cultură și moment cultural dominant decide că este „cultura". Într-un sens, aceasta este și slăbiciunea și relativitatea sa esențială. Orice preconcept ideologic abuziv poate altera definiția culturii și deci a literaturii, ceea ce în istorie se întîmplă adesea. Singurul răspuns eficace la acest relativism și convenționalism este întoarcerea tenace și sistematică la izvoare, la sensurile de bază, analizate pînă la rădăcină, acolo unde etimologia devine ontologie. La acest nivel ontic „litera" și „gramatica" nu mai sunt doar elemente etimologice sau necesități „didactice", ci orizontul și condiția însăși a culturii, ființa sa. *Sine litteratura*, fără literatură, cultura nu este posibilă. *Literatura* devine astfel condiția sa esențială, absolută.

Puține texte antice au la început exprimată în mod direct această intuiție. Ea există totuși — într-o formă infuză — în întreaga semantică, în continuă dilatare și nuanțare, a *literei* și *gramaticii*. Sensurile lor culturale (cunoștințe, știință, erudiție etc.) sunt predominante și ele țin locul, de fapt, oricăror definiții. O expresie ca *litterarum penus*, „provizii literare" (Aulus Gellius, *Praef.*, 2) este simbolică și rezumativă pentru această situație. Unele definiții orientale ale „literaturii" chineze (Chich Yii, sec. 4), arabe, *adab* = cunoștințe (Ibn Rachig, Ibn Quotaiba, sec. 9)[30] sunt chiar mai precise și mai analitice decît echivalentele lor greco-latine, predominant lexicografice.

Între timp, *litteratura* asimilează pe deplin ideea de *cultură* (*i.e.* „cultura literelor"). Termenul începe deci să fie folosit tot mai mult în acest înțeles fundamental, sub forma de *litteraturae fiducia* (= „cunoștințe literare") (Vitruvius, VI, 1), *omni litteratura notius* (= „posesor al tuturor cunoștințelor literare") (Tertulian, *De test. an.; P.L.*, I, c. 616), sau pur și simplu *litteratura* (= „cultura literară") *(Historia Augusta, Antonin Pius*, 2). Acumularea de cunoștințe duce implicit și la grade de comparație. Prima ierarhie valorică a literaturii este exprimată în felul acesta de o formulă ca: *sine litteris . . . et arte grammatica* (Grégoire de Tours, *De Gloria Beat. Conf., Praef.)*, cu echivalențe în limbile moderne: *poinz de littérature, sans aucune littérature, senza lettere* etc. O cultură modestă, la limită, este definită în latina medievală *modica literatura*, ulterior *lueur de littérature* (L. S. Mercier). Deplina

asimilare *lettres* = *littérature* (= literar, ceea ce aparține literelor"), pe deplin cunoscută în Secolul Luminilor, face posibilă apariția ideii de „cultură generală". Ea este tradusă la început prin expresii ca *Littérature ordinaire, common literature, general literature* (S. Johnson). Marea cantitate de cunoștințe cunoaște, începînd din secolul al XVI-lea, echivalențe superlative ca: *grand literature* (Lemaire de Belges), în cel următor: *vaste et profonde littérature, beaucoup de littérature* (Bayle, *Dict., Accance*, Rem. D.; *Meziriac*, Rem. C), *solide littérature*, dar mai ales *grande littérature*, formulă frecventă, consacrată ca și celelalte de dicționarele clasice (*Ac. Fr.*, éd. 5, 1792, II, p. 34). Un superlativ absolut la Voltaire: *Chapelain avait une littérature immense* (*Le Siècle de Louis XIV*, 25). Modul cum cantitatea se transformă în calitate, fiind tot mai mult recunoscută ca atare, poate fi urmărit, în sfîrșit, prin termeni ca: *perfectis in litteratura* (L. Bruni), *excellentis litteraturae, experts en littérature, superior literature, scelta letteratura* etc.

Ideea de „cultură" îmbogățește și definiția oralității. Dacă „literatura", în sensul precizat anterior, înseamnă pur și simplu „cultură", o expresie atît de curentă ca „literatura orală" are și o astfel de accepție. Implicațiile semantice și terminologice sunt însemnate, deoarece criteriul de caracterizare și diferențiere nu mai este „scrierea", ci doar coeficientul și calitatea culturală a oralității. O concluzie larg împărtășită de antropologia culturală modernă este tocmai aceasta: între scris și cultură nu există nici o relație cauzală sau legătură necesară. Pot fi culturi și nescrise, prealfabetice, după cum și indivizi fără știința scrisului nu însă și „inculți" *(illetrés)*[31]. Deci literaturi nescrise, orale, și totuși efectiv „literatură". Ceea ce face ca definiția literaturii să se complice și să se diversifice din nou, în funcție și de aceste coordonate, specifice hermeneuticii scrisului ca act de cultură în sensul cel mai larg posibil. Apar deci, în astfel de cazuri, noi formule ca: „literatură nescrisă", în sensul producției „neștiutorilor de carte" *(of the illiterate or preliterate)*[32], „literatură preliterară" *(preliterate literature)*, „literatură neliterată" *(non-literate literature)* și chiar „scrieri (= opere) nescrise" *(unwritten writings)*[33]. Ar exista deci „poeți orali culți" *(literate oral poets)*, expresie a tradiției culturale orale, ca și „poeți neorali" nu mai puțin cultivați *(non oral poets)*, produși ai tradiției culturale scrise[34]. Conceptul de *cultură* (= *literatură*) *orală* reabilitează în felul

acesta toate culturile (= literaturile) orale (folclorice, prealfabetice, „subdezvoltate“ etc.), care nu pot fi considerate în nici un caz „inculte“. Însuși conceptul de *mimisis ritoriki* și de retorică, echivalent direct al culturii orale (Platon, *Gorgias*, 471 d) dezminte cu anticipație o astfel de aserțiune. În orice caz, oralitatea întreține peste tot propriile sale mecanisme pedagogice, cu „școli“ și metode specifice de culturalizare, întemeiate toate pe memorizare și pe „formule“. Acest paralelism cultural aparține nu numai Antichității și Evului Mediu european, dar și Orientului. El este prezent și azi în toate zonele de mare și persistentă tradiție orală. Din motive de simetrie și sistematizare terminologică amintim, în sfîrșit, și de existența *culturilor orale sacre și profane*, riguros paralele „culturilor“ mai sus menționate. În felul acesta, întreaga sferă lexicală a „culturii literare“ este explorată.

O ultimă observație, laterală: dacă istoriei filologiei clasice nu-i scapă relația directă dintre „cultură“ și „literatură“ înțeleasă în sensul scriptic, educativ și erudit al cuvîntului[35], este de tot ciudat că istoriile moderne ale ideii de „cultură“ îl ignoră total[36]. Citindu-le, rămîi cu impresia că noțiunea de „cultură“ ar avea cu totul altă geneză decît cea „literal-literară“, ceea ce etimologia și terminologia tradițională dezmint în mod radical. Nici studiile despre „aculturalizare“ nu rețin această accepție. Hermeneutica ideii de literatură corectează și această lacună și eroare de perspectivă. În schimb, critica anglo-saxonă modernă și contemporană (M. Arnold, T. S. Eliot îndeosebi, C. P. Snow), ca și teoriile „contextualiste“ moderne, asociază în mod direct *literatura* și *cultura*[37]. O totalitate de „texte“ reprezintă cultura și pentru I. M. Lotman (inclusiv la predecesorii săi: J. Tynianov, M. Bahtin), chiar dacă printr-o extensiune suprascripturală a „textului“ practic nelimitată.

6. Literatura, în sfîrșit, nu „este“ numai cultură în sens substanțial și terminologic. Ea are efectiv nevoie, pentru a se dezvolta, de un mediu cultural, de cultură. Literatura aspiră la cultură, ea o cere în mod organic, poietic, creator. De unde și prima „lege“ a literaturii: *cultura produce literatură*. Literatura se face *prin, cu* și *despre* cultură. Ea repetă actul cultural, care se confundă cu însăși creația literară. Este condiția de bază a literaturii: creație prin cultură, literatură cu „literatură“ (VIII, 1). Singură cultura o face posibilă, o determină, o stimulează, o justifică practic și teoretic. Poezia — compartiment încă puțin dezvoltat al culturii — are nevoie

de cultură pentru a se institui pe deplin, „califica“ și dezvolta. Permanența ideii de cultură poetică este de altfel una din constantele istoriei ideii de literatură, ca și corolarul său: marii poeți au fost și mari oameni de cultură, „izvoare“ de cultură.

Fiind cultură, scopul esențial al literaturii este de a instrui, a învăța. Literatură pentru literatură. Literatura ca obiect de studiu. Mult timp, funcțiile „literare“ și cele „didactico-pedagogice“ vor fi deci nediferențiate. *Studiile* sunt în același timp cultură, învățămînt, literatură. Ele încep la nivelul *litterae*-lor și implică — în mod esențial — învățarea, copierea, transcrierea. Literatura ca scriere este de altfel operația constitutivă și reproductivă prin excelență a literaturii. Formația „literară“ a literaturii, îndeosebi faptul de a fi inevitabil învățată și cultivată, face ca de multe ori literatura să păstreze un anumit iz didactic, academic, uneori chiar pedant. Produs școlar, ea *sent l'école*. Încă din Antichitate se știe că *fabula docet*, că „poeții“ sunt „părinți“ ai înțelepciunii și „ghizi“ (Platon, *Lysis*, 214 a), că Homer este supremul înțelept și pedagog etc. Chiar și una din inscripțiile Daciei romane proclamă același principiu: „Învață... după Homer evenimentele războiului troian“[38].

Cele mai îndepărtate în timp reflexii despre literatură dezvoltă aceeași idee: „cultura“ și „știința“ (gramatica, ortografia, lexicografia, metrica etc.) sunt indispensabile poetului și poeziei. În chineza veche *wen* (= scriere, dar și literatură) este sinonimul culturii. Examenele imperiale includ deopotrivă subiecte culturale și compoziții poetice. Necesitatea culturii poetice, a poeziei cultivate, a erudiției este puternic afirmată în hinduism și islamism. Poeții *Vedelor* sunt invitați să „cunoască bine subiectul misterios și nemuritor“ (II, III, 23—25). Ibn Qotaiba face o distincție limpede între „poeții de studiu“ și „poeții de geniu“, preconizînd sinteza: „studiu și geniu“[39]. Soluția devine clasică, specifică întregii teorii literare europene...

Cei ce o formulează memorabil și o sistematizează sunt tot vechii elini. Plutarh rezumă doctrina: „Este imposibil ca un incult, care n-a auzit niciodată versuri, să se exprime poetic“ (*De Pyth. orac.*, 22). Inspirația Muzelor (care știu tot) este de fapt cunoaștere, memorie, instrucție, cum afirmă și aedul homeric Domodocus (*Od.*, VIII, 479). *Poeien* înseamnă a compune conform regulelor poeziei, necesar a fi cunoscute și asimilate, geniu natural plus *techne*, știință poetică (Aristotel,

Poetica, 1451 a). Ideea învățămîntului și a culturii poetice este infuză în întreaga poetică greacă. Chiar și cea mai mistică inspirație nu exclude specializarea, competența poeziei homerice (Platon, *Ion*, 530 c, 533 c, 535 b). *Tratatul despre sublim* — atît de orientat spre patos, extaz, fantezie, genialitate creatoare — confirmă aceeași teză. Efortul, studiul, arta (II), imitația marilor scriitori (XIII) sunt stăruitor recomandate. Valoarea culturii literare inspiratoare este de pe acum pe deplin recunoscută.

Reluarea ideii în limbaj latin introduce doar o nouă terminologie substanțial înrudită. Regăsim aceeași colaborare între talentul natural *(ingenium)* și studiu *(ars)*, între *furor* și *ratio*. Geniul dă primele elemente, perfecționate apoi de cultură (Cicero, *Ad. Heren.*, III, 22). Este o „alianță" proclamată adesea, în poezie *(Pro Archia*, VII), în oratorie (Quintillian, II, 19, 1—3; X, 1, 27, 109). În acest caz, ea are valoare de proverb: *libri faciunt labra*. Geniu sau școală? Întreaga doctrină latină proclamă necesitatea colaborării dintre *ingenium* și *studium* (Horațiu, *Ars Poetica*, v. 408—410). *Scribere* și *sapere* alcătuiesc o relație fundamentală (v. 309). Să nu compunem nimic fără ajutorul Minervei (v. 385). Idei identice și la Ovidiu (*Am.*, 1, 15), Petronius (*Sat.*, 118), Macrobius (V, 12, 1) etc.

Această schemă se reface mereu, cu formulări nu foarte diferite, la fiecare moment istoric, pînă în epoca actuală. Ne aflăm, fără îndoială, în fața unei constante a culturii europene, care gîndește literatura în primul rînd în funcție de ea însăși, prin ea însăși, pentru ea însăși, alimentată de propria sa substanță și orientată de propriul său dinamism. În Evul Mediu timpuriu, primii poeți creștini au complexul de a fi „inculți". Gramatica devine atunci o sursă esențială de inspirație (Cassiodorus, *Instit.*, II, cap. I). Colaborarea între *ingenium* și *ars* este afirmată puternic și de Dante (*De vulg. eloq.*, II, 1, 8; IV, 10). Umanismul pune într-o și mai vie lumină idealul *literis et stilo*. Experiența poetică a culturii literare este frecvent elogiată în Renaștere. *Studium fuit alma poesis* proclamă epitaful lui Boccaccio. Culterianismul spaniol, „baroc", al secolului XVII, teoria lui *hablar culto*, reafirmă același principiu. „Luminile" secolului al XVIII-lea sunt prin definiție partizane ale culturii literare, *des lettres*, pentru la *coltura di stile*, adepte ale lui *cultivated taste, Kunst und Gelehrsamkeit*. „Cultura universală atît de necesară scriitorului" este elogiată și de Goethe (Ekermann, 3 oct. 1828). „Cultura este esența artei" (Fr. Schlegel, *Gespräch über die Poesie*). Devenit loc

comun, adevăr de „bun simț", idee de la sine înțeleasă, ea cade în fondul general al truismelor. Dar problema reapare ori de cîte ori — în epoca actuală — se discută despre soarta umanităților, învățămîntului, clasicilor, culturii medii și de masă. Cînd literatura este gîndită ca o unitate și continuitate (cum face de pildă T. S. Eliot), rolul mediului cultural, *humus*-ului, asigurat chiar și de scriitorii minori (importanți din această cauză și pentru „scriitorul de geniu") este subliniat odată mai mult și cu deplină îndreptățire[40].

Definiția gramaticală și culturală a literaturii determină, în sfîrșit, și terminologia referitoare la specialistul și profesionistul culturii, cu care „scriitorul" la început se confundă. Cel ce știe să citească și să scrie este în general un *grammatikos* (< grámmata = literele alfabetului), iar cel ce învață pe altul scris-cetitul, profesorul (învățătorul elementar) este *grammatistis*, uneori și *grammateus*. Dar intervine substituția competențelor și *grammatikos* devine „profesorul de litere", *didascalos grammatikos* (Plutarh, *De def. orac.*, 171). Acesta nu mai este un simplu „gramatic", ci începe să anticipe pe „filolog" și chiar pe „critic". Echivalențele latinești ulterioare precizează și adîncesc aceste distincții. *Grammatikos* sau *grammaticus* se va numi *litterator*, învățătorul primei trepte, în timp ce omul cultivat, educat, care cunoaște „literele" nu numai în sens de scriere dar și de cultură, este *litteratus*[41]. El este omul instruit *(litterati viro*, Seneca, *Ad. Luc.*, 15). sau foarte instruit, *litteratisimus* (Cicero, *Ad. Heren.*, IV, 4). În mod simetric, ignorantul, omul needucat, necultivat, devine *agrammatos, sine litteris, illiteratus, idiotus, illiteratissimus*. Cineva poate să „știe literatură *(litterarum sciens)* fără să fie profesor" (Aulus Gellius, XVIII, VIII, 2). *Eruditus* va fi una din calificările superioare ale „literatului". *Doctus*, o alta. Ea devine și o categorie literară latină: *poeta doctus*, în sensul poeziei cultivate, de inspirație și tehnică artistică, savantă, superioară, care perfecționează și chiar dă conținut resurselor talentului. Expresia apare încă la Horațiu (*Ep.*, 1, 1, 17), la Martial (I, 26; I, 8, 70), etc. Ea se aplică îndeosebi unor poeți ca Properțiu, Tibul, Catul, mitologizanți, alexandrini, „formaliști". *Doctus poeta* este poetul ideal al literaturii cultivate, *carmina docta*[42]. El definește de-a lungul biografiei ideii de literatură toate exigențele inspirației culte, toate aspirațiile formației culturale și „livrești" ale scriitorului[43].

2. CULTURA ENCICLOPEDICĂ

1. Vocația culturală, de bază, a literaturii primește, tot în Antichitate, și o definiție „tehnică", specializată: *enciclopedia* (< gr. *egkiklios paideia*). Termenul traduce, în accepția sa originară, doar ideea de ciclu școlar obișnuit, elementar, studiile preparatorii, ceea ce se înțelege azi prin „cultură generală". Noțiunea, destul de vagă, cu tendința dilatării, are și un al doilea înțeles: „cultură de bază", echivalentă — începînd cu secolul I î.e.n. — cu însușirea celor șapte discipline fundamentale, grupate cum știm în *Trivium* (gramatica, retorica, dialectica) și *Quadrivium* (geometria, aritmetica, astronomia, dialectica)[1]. Cînd limba și cultura latină preiau termenul grec, asimilarea cu *litteratura* devine firească și inevitabilă: *litteratura encycloque doctrinarum omnium disciplina* (Vitruvius, VI, 1, 4). Arhitectura nu este o artă decît în măsura în care „cuprinde ca într-un cerc, și cunoașterea literaturii și a celorlalte științe". Cunoașterea *literaturii*, înțelege a *literelor*, reprezintă o idee clasică, bine cunoscută. În schimb, „circularitatea" și „totalitatea" literelor adaogă sensuri noi, care îmbogățesc efectiv ideea de literatură.

Cuvîntul propriu-zis, ce instituie și înțelesul modern al *enciclopediei*, este o creație a Renașterii și Umanismului. Ne aflăm mereu pe terenul ferm și definitoriu al pedagogiei culturii și al exigențelor sale, care la G. Budé primesc o nouă și nuanțată formulare: „Un cerc de arte liberale și de științe politice, numit *Enciclopedia*, care înseamnă, după numele său, într-un cuvînt, *erudiție circulară*, științele amintite avînd o conexiune mutuală"[2]. „Acest rond al științelor pe care Grecii l-au numit enciclopedie" este una din „părțile literaturii"[3]. Sinonimul predominant, permanent „disponibil" al culturii și erudiției, *literatura*, absoarbe deci și această formație lexicală, căreia-i deschide o nouă și vastă perspectivă.

Circularitatea, se știe, nu este numai un atribut al culturii literare, organizate, ci și un mecanism hermeneutic specific culturii literare. Sistemul de organizare al *literaturii* devine totodată și unul de interpretare al literaturii și al ideii de literatură. În timp ce literatura vehiculează cunoștințe ciclice, structura și modelul ideii de literatură stabilesc relații, descoperă raporturi, pun în lumină solidaritatea care unește totalitatea elementelor „literaturii". Este preluată în mod inevitabil aceeași logică internă și același dinamism esențial. De

altfel, sistem înseamnă circularitate: structură, articulată, conexată, totalizată. Pe măsură ce reflexia asupra *enciclopediei* se adîncește, aceste idei primesc o tot mai limpede formulare. Obiectivul enciclopedic este de a „încheia cercul" (Erasmus, *Adagia*). Enciclopedia „sau urmarea și legătura tuturor artelor și științelor . . ."[4]. Toate acestea se știau bine încă din secolul al XVI-lea. Cînd ideea enciclopedică ajunge la o deplină maturitate — două secole mai tîrziu — cu un moment și monument de vîrf: *Enciclopedia* lui D'Alembert și Diderot — ea se confundă cu „ordinea și legătura cunoștințelor", cu „lanțul și înlănțuirea" lor, cu posibilitatea de a coborî și urca, de la primele principii pînă la ultimele consecințe ale unor științe și de a trece „imperceptibil" de la o artă sau știință la alta[5]. Fără posibilitatea explorării și sistematizării circulare a tuturor sensurilor explicite și implicite ale ideii de literatură, această carte nici n-ar fi putut fi scrisă. Ea se naște într-un orizont enciclopedic și ilustrează un orizont enciclopedic, circular prin definiție.

2. Ciclul „complet" al cunoștințelor presupune asumarea și asimilarea totală a culturii care-și recunoaște o vocație enciclopedică fundamentală, intrinsecă. Enciclopedie înseamnă totalitatea literaturii (IV). Logica sa este cunoașterea integrală, absolută, ideală, în sens extensiv și intensiv, printr-o dilatare enormă a potențialităților și virtualităților sale (cultural-enciclopedice). Nu alta este baza literaturii ca instrument de cunoaștere. Punctul de plecare stă în concepția gramaticii ca fundament al oricărei instrucții și formații intelectuale complete și organizate, conform principiului medieval: *scientiarum omnium grammatica est fundamentum* (Vincent de Beauvais)[6]. De altfel, definiția gramaticii evoluează spre definiția globală a științei universale prin lungi enumerări analitice a „diviziunilor" și „părților" sale, precum la Isidor din Sevilla (*Etym.*, I, 5; *P.L.*, 82, c. 81—82), ulterior la Hugo de Saint-Victor, la alții. Concepția gramaticii ca știință enciclopedică totală, universală, continuă cel puțin pînă la nostalgiile fragmentare și efervescente ale lui Novalis, cel din *Das allgemeine Brouillon. Materialien zur Enzyklopädistik* (§ 616)[7].

Ideea modernă de enciclopedie, asimilată începînd din secolul XVI cu știința și cultura totală, duce la ultimele consecințe ideea de cunoaștere exhaustivă, integrală, în care spi-

ritul european se regăsește. O astfel de aspirație, „faustică", poate fi surprinsă în embrion încă din Antichitate. Este faza cînd idealul cultural (dar și profesional) al oratorului constă de pe acum în „cunoașterea tuturor problemelor și a tuturor artelor" (Quintillian, II, 21, 14), iar al omului de știință este cel „de a-mi însuși tot ceea ce grecii înțeleg prin cuvîntul enciclopedie" (Plinius, *N.H., Praef.*, 11). *Omnia legenda sunt* (John of Salisbury), cuvîntul de ordine al enciclopediei medievale, deschide posibilitatea nu numai a însumărilor gigantice, de ordinul sistematizărilor infinite, inepuizabile, dar și a utopiei renascentiste, *de omni scribili et quibusdam aliis* atribuită lui Pico della Mirandola. Idealul perfecțiunii cunoașterii aparține aceleiași stări de spirit: „A încheia cercul. Înseamnă a cerceta un lucru din toate părțile și de a-l face absolut perfect" (Erasmus, *Adages*). Multe definiții de epocă (și ulterioare) reiau aceeași idee a absolutismului gnoseologic *(omnia litterarum studia, tutte le scientie, all doctrines, tous les arts* etc.). El este realizabil printr-un proces nu numai de acumulare, dar și de memorizare gigantică: un *memento* integral care se confundă cu însăși memoria enciclopedică a umanității[8]. Acest ideal devine aproape un mit filozofic la Hegel *(Encyclopädie der philosophischen Wissenschaften)* și unul social-cultural, în epoca noastră, la Northrop Frye între alții.

Universalitatea cunoașterii exprimă aceeași concepție a totalității culturale de esență și structură enciclopedică. Și această idee de *savoir universel* apare mai întîi în cîmpul culturii eline, tradusă prin termenul *polymathia*, destinat și el unei mari cariere. El implică nu numai totalizarea, dar și acumularea metodică, ordonarea, sinteza. Este ceea ce demonstrează cu prisosință mai ales mentalitatea medievală, unde obsesia efortului enciclopedic este permanentă și exemplară. Idealul este suma tuturor cunoștințelor, *Summa*, „oglinda" lor, *Speculum majus universale*, „imaginea universului", *Imago mundi*, concentrarea întregii documentări disponibile sub formă de *institutiones, epitome, repertorium, dictionarium, trésor, lexicon, liber glossarium* etc., titluri frecvente, unele celebre. Tradiția se păstrează foarte vie în toate mediile enciclopedismului catolic, umanist, erudit. Capitolul I dintr-o astfel de lucrare, *Polyhistor* (1688) de D. G. Morhof, se intitulează *De Polymathia*. Leibniz dă o mare strălucire acestei aspirații prin proiectele sale integraliste de *scientia generalis, scientia universalis, mathesis universalis portabilis*,

sinteza programatică a tuturor lucrărilor din toate timpurile, a tuturor popoarelor. Era un mod sistematic și savant de a realiza *universalia*, o altă obsesie a gîndirii europene. O oarecare ordine birocratic-administrativă, specifică spiritului germanic, nu este nici ea străină unor astfel de proiecte reci și impozante. Apar și considerații de ordin utilitar-practic, bine scoase în evidență de Secolul Luminilor. Obiectul este „dicționarul universal", precum la E. Chambers, *Cyclopaedia or an Universal Dictionary of Arts and Sciences* (1728), care dă un impuls decisiv enciclopedismului epocii. Organizarea universității moderne (cum o spune și numele), se face în același spirit. Ea este declarată „institut enciclopedic"[9]. Notăm deocamdată foarte fugitiv că această concepție universalizată este reafirmată și în cultura română contemporană (Constantin Noica, Dr. V. Bologa[10] etc.). O primă concluzie a acestei mici incursiuni istorico-hermeneutice nu poate fi decît următoarea: sensul erudit, plin, al *literaturii* absoarbe sensul enciclopedic și se confundă cu el. A doua: aspirația originară, intrinsecă spre universalitate a *literaturii* este odată mai mult de natură pur culturală.

O scurtă privire demonstrează că aceleiași structuri îi aparțin toate producțiile spiritului uman încadrabile marilor categorii *scris/oral* și *sacru/profan*. Dacă efortul enciclopedic este posibil, el se datorește, în primul rînd, enormei capacități a scrisului de a acumula și stoca, de a se constitui într-un vast repertoriu cultural bine fixat și conservat. Dar, aceeași funcție enciclopedică, prin memorizare colectivă tradițională, are în același timp și poezia orală. Despre marile epopei s-a spus că ele sunt adevărate „enciclopedii tribale", exprimînd întregul *nomos* și *ethos* al unei societăți, precum Homer[11]. Opinia Antichității este unanimă: Homer, „poet cu mii de cunoștințe", este „autoritatea cea mai sigură" (Apuleius), izvor și sumă a întregii culturi[12]. Cultura sacră (echivalentă cu știința de tip tradițional) este și ea totală: gnoseologică și teologică, observație verificată la mitografi, filozofi, presocratici, Pitagora, druizi, a căror competență este recunoscută ca universală. Cultura enciclopedică este inițial domeniul specializat și exclusiv al sferei religioase și eclesiastice. O enciclopedie medievală celebră, precum *Speculum Maius* de Vincent de Beauvais, își propune un plan teoretic suprapus peste Sf. Scriptură, dar indicele rămîne alfabetic[13]. Este un semn de ordine enciclopedic-intelectuală laicizată incipientă. Secularizarea enciclopediilor Renașterii, cu spații tot mai dezvol-

tate consacrate științelor, istoriei, geografiei, care deschid drum specializării pe domenii, regiuni geografice, epoci istorice etc., accentuează același fenomen. Apariția enciclopediilor „personale", la fel. Chiar și atunci cînd cultura religioasă își apără pozițiile, spiritul enciclopedic o obligă, cum s-ar spune, să „taie para în două" și să facă loc disciplinelor *tam sacrarum quam prophanarum*, precum în enciclopedia lui Paul Scaliger (1559). Diviziunea se păstrează și se adîncește în secolele următoare.

3. Traducerea directă în practica și teoria literară a conceptiei enciclopedice are cîteva urmări specifice. Cea mai însemnată este, fără îndoială, apariția genului și a ideii de *poezie* și *literatură enciclopedică*, urmare inevitabilă a premisei cunoscute: literatura nu este numai cultură; ea cere cultură, studii literare. Consecutivă tezei *poeta doctus*, Renașterea recunoaște producției poetice aceeași obligație cultural-instructivă: „Un bun poem participă în general la toate științele"[14]. Poezia conține deci toate artele și științele. Poetul are nevoie de o „cultură literară universală". Sinteza poetică de litere, științe și filozofie duce, în Renaștere și Baroc, la apariția de poeme enciclopedice, cosmogonice, antropologice, teologice, științifice, gen *Microcosme* de M. Sceve, *Adone* de G. B. Marino, amestec de livresc și reflexie personală, de poezie cultă și „culturală" în cel mai plin înțeles al cuvîntului[15]. Genul continuă prin poemele didactico-descriptive ale secolului XVIII (de ex. Delille), trecînd apoi la parnasieni (Sully Prudhomme).

Încă în Evul Mediu se observă tendința cumulativă a genurilor literare prin *summae* de *Artes dictaminis* și *Poeticae*. Cînd se redescoperă, în Renaștere, conceptul de epopee (homerică), el este asimilat în mod firesc „enciclopediei"[16]. Aceeași definiție se impune și romanticilor. Dante realizează, după Schelling, o sinteză de filozofie, religie, știință și poezie. O sumă culturală, o „enciclopedie a unui secol și a unei națiuni" este poemul dantesc, pentru unii, cel epic în genere și pentru alții[17]. Romanul devine și el o „enciclopedie poetică" (Jean Paul, *Vorschule der Aesthetik*, § 69). Enciclopedia însăși sfîrșește prin a fi considerată în epoca noastră gen literar, ca și dicționarul, de altfel[18].

Nu poate deci surprinde că, din această perspectivă, definiția literaturii devine, în cele din urmă, tot enciclopedică: „În măsura în care literatura cuprinde toate științele și artele

— observă Fr. Schlegel — ea este enciclopedie". Imaginea enciclopediei — elaborare unitară, organică, încheiată — este deci aplicabilă și literaturii[19]. Ideea revine și azi sub forma enciclopediei ca gen originar al literaturii. El inițiază și prezidează dezvoltarea fiecărei perioade literare, face în continuare să „vehiculeze cunoștințe" *(tourner les savoirs)*[20]. Literatura enciclopedică nu poate fi scrisă, în sfîrșit, decît de un poet și scriitor enciclopedic, al cărui prototip cvasi-mitic este încă din Antichitate, cum am văzut, Homer. Acest model de creator se transmite și epocilor următoare: *poeta eruditus* din Renaștere și Umanism, *literatul* secolului XVII, poetul-*microcosm*, atoateștiutor (*allwissend*, Novalis), în perioada romantică. Flaubert avea și el o mare admirație pentru Homer și Rabelais, „enciclopediile epocii lor"[21].

4. Visul absolut, utopic, al cunoașterii totale, *Orbis disciplinarum*, care dă naștere ideii enciclopedice închide, încă de la început, și germenul negației sale: îndoiala în legitimitatea și posibilitatea realizării integrale a proiectului enciclopedic. El este inevitabil limitat, caduc în esență, inclusiv prin sporul permanent al cunoașterii. De unde dilema fundamentală a culturii, regăsită și în structura literaturii: tot sau parte, generalitate sau individualitate, unitate sau diversitate fragmentară? Soluția medie, de sinteză: „Cîte puțin din fiecare lucru" (Montaigne, I, 25), „cîte puțin din toate" (Pascal, *Pensées*, I, 37) este echivalentă în perioada specializării moderne, tot mai riguroase, cu diletantismul și chiar cu superficialitatea. Și, cu toate acestea, idealul enciclopedic își afirmă mereu vitalitatea: protestele împotriva „barbariei specializării" (Ortega y Gasset), revenirea la viziunea enciclopedică (Mircea Eliade), pluralismul cercetării interdisciplinare, practicat pe scară tot mai largă, sunt cîteva dovezi evidente. Aceste fenomene fac parte din strategia de apărare a culturii, sunt produsul mecanismului său de autoreglare. Cultura este în același timp globală și polivalentă, asociativă și disociativă. Structura literaturii, privită foarte de sus, este inevitabil mereu aceeași.

Ilustrarea acestei tensiuni esențiale, poate fi urmărită cu ușurință, o dată mai mult, pe texte. Doar cîteva note de orientare: idealul enciclopedic pare prea vast încă de la sfîrșitul lumii antice, cînd se produc și primele fisuri[22]. Rezerve sunt formulate și în Evul Mediu, în faimosul *Trésor* al lui B. Latini (I, I, 5), de pildă. Devalorizarea este înregistrată și de

dicționarele epocii clasice (Richelet, Furetière, ulterior Sabatier de Castres, *s.v.*). Criza ideii de enciclopedie individuală, peste puterile unui singur *Polyhistor*, este limpede definită, în secolul XVIII, de Gottsched[23]. Ridiculizarea proiectului, prin enciclopedia *en farce* a lui Bouvard și Pécuchet, eroii lui Flaubert, este în cele din urmă totală. Frecventele declarații contemporane despre imposibilitatea unei astfel de întreprinderi individuale merg în același sens depreciativ.

Pendularea între enciclopedia generală și specializată dovedește, în același timp, că totalitatea se reface, ideal vorbind, la polul opus: totul despre o singură știință sau despre un singur tip de „beneficiar". Încă din Evul Mediu apar, alături de *Summae*-le integrale și lucrări strict lexicografice (Papias, Giovanni de Genoa etc.). Renașterea consacră și genul enciclopediilor specializate: cronografe, cosmografii etc. Este de altfel perioada cînd conceptul propriu-zis se „descompune", proces anterior în orice caz secolului XVIII[24]. Primele dicționare istorico-critico-literare strict specializate aparțin secolului clasic (Grasso, Blount etc.). Este forma embrionară a viitoarelor compendii de istorie literară. Genul se diversifică și mai mult în Epoca Luminilor prin enciclopedii juridice, teologice, medicale, istorice, ale lumii „savante" de *Gelehrten* (I. G. Meusel). Specializarea continuă cu tot mai mare intensitate pînă azi: lexicoane de *Dichter und Prosaisten* (K. H. Jördens), de drept și politică, teologie, filologie și istorie etc.[25]. Proliferarea enciclopediilor, pulverizate însă spre infinitul mic al specializării, este unul din semnele culturale ale epocii.

Ideea de divulgare accesibilă, de popularizare, confirmă și amplifică — printr-o nuanță nouă asociată enciclopediei — același concept fundamental de cultură, generator pe toate planurile. Se reface, încă o dată, obiectivul totalității enciclopedice la un nivel de asimilare medie. El apare încă din Evul Mediu, cînd unii autori declară că scriu doar „pentru școlarii și cititorii de cultură mijlocie"[26]. Amplificarea sa se produce prin totalitatea programelor cultural-iluministe (cu un strălucit precursor: Leibniz), care dau mai întîi lucrări de tipul *Frauenzimmer Lexicon*, apoi celebrele *Conversations-Lexikon* (Löbel, Brockhaus, Mayer etc.) prospere pînă azi. Ele sunt scrise pentru „publicul cultivat" *(gebildeten Stände)*, dar într-un stil „sociabil", delectabil, nepretențios *(gesellschaftigen Unterhaltung)*[27]. Ne vom mai reîntîlni în mod inevitabil cu această noțiune fecundă de cultură și de „literatură" popularizată (IV, 6).

5. Metoda de realizare a enciclopediei este semnificativă pentru mecanismul cumulativ, totalizant și sistematizator al culturii și implicit al literaturii. Enciclopediile se vor universale, impersonale, pur referențiale, conservatoare, stabilizatoare, obiectiv-„anonime". Unitatea și ordinea metodică sunt legile de bază, sinteza și concentrarea procedeelor „tehnice" fundamentale. De unde un inevitabil sincretism și eclectism, evident încă în perioada de început, romană și elenistică, a enciclopediei[28]. Idealul — pe care practica enciclopedică modernă îl pune mai bine decît oricînd în lumină — este sinteza deschisă, suplă: o schemă generală capabilă să încadreze și să recupereze progresiv toate noile achiziții. O bună sinteză se „completează" mereu prin integrări succesive, suplimentare. Operația nu este posibilă fără condensare, prescurtare, rezumare, esențializare. Ideea de *digest* cumulativ apare de altfel încă în Evul Mediu. Un autor își justifică ordinea metodică adoptată în scopul de a „obține cît mai multă claritate și condensare"[29]. Abrevierea și concentrarea este marele ideal enciclopedic al secolului XVIII și D'Alembert îl exprimă limpede: un rezumat al culturii (universale) realizat „pe cel mai mic spațiu posibil". Și alți autori urmăresc „analiza prescurtată a tuturor științelor, artelor, literelor". O tehnică bine rodată de selecție și antologare, de compediere și triere, devine deci imperios necesară. Ea urmărește nu numai obiective documentare, dar și critice și practice. Pe de o parte, o bună enciclopedie înlocuiește lecturile inutile, prolixe, plictisitoare, pe de alta înlesnește consultarea rapidă. Este ceea ce urmărea, încă din secolul XVIII, formula foarte răspîndită a dicționarului *portatif* (Voltaire), a lui *Handlexicon* (Gottsched). Ideea are o mare actualitate și azi. Ea este de succes editorial sigur.

Ideea de compilație prezidează toate aceste operații. Și ea aparține sistemului intrinsec al culturii. Revendicată în mod deschis încă din Antichitate (Aulus Gellius, XIV, VI, 1, 5), compilația devine metoda fundamentală de cunoaștere, compulsare și consemnare a tuturor crestomațiilor, florilegiilor, antologiilor medievale și ulterioare: *Fabulationes*, *Compendii*, *Flores*, *Sententiae*, *Excerptiones*, *Liber Proverborum*, *Liber Excerptionum* etc. Toate *Miscellanea* și *Collectanea* din lume aparțin acestei tradiții fecunde. Act reflex, instinctiv, de preluare și reproducere, el este nu numai inevitabil, dar și productiv, adevărat mecanism autogenerator al culturii, deci și al literaturii. El pune bazele procedeului fundamental: lite-

ratura se face cu literatură, inclusiv cu „enciclopedii", precum în *Ficțiunea* lui Borges: *Tlön Uqbar Orbis Tertius*. Vom regăsi pe larg și această idee fundamentală atît de specifică literaturii și definiției sale (VIII, 1).

3. „ARTA LIBERALĂ"

1. Terminologia antică (latină), transmisă întregii tradiții umaniste, cunoaște pentru *littere* și o altă expresie: *artes liberales*. *Literele*, respectiv *literatura*, sunt o „artă liberală". Noțiunea aparține tot sferei culturale, dar introduce unele nuanțe și orientări noi. Și acestea vor fi valorificate din plin de sistemul ideii de literatură.

Termenul, întrucîtva specializat, este destul de „tehnic" la început, de vreme ce mai toți cei ce-l folosesc se simt obligați să-l gloseze, să-l explice: *liberali dicuntur arte* (Sf. Augustin, *De Doctr. Chr.*, III, 29; *P.L.*, 34, c. 807), *libros artium quos liberales vocant* (*Confes.*, III, 16). Gestul se repetă în Evul Mediu (John of Salisbury, *Metalogicon*, I, 12; *P.L.*, 199, c. 839), în Umanism (G. Budé) etc. Și mai simptomatică este propunerea falsei etimologii: *liberales liber, libris* = carte, explicabilă prin faptul că artele liberale presupun, într-adevăr, „cărți", „lectură" etc. Eroarea, răspîndită prin tratate de mare autoritate (Cassiodorus, *Instit.*, II, *Praef.*, 4; Isidor din Sevilla, *Etym.*, VI, 13, 13), preluată și de Evul Mediu tîrziu, dă naștere și unei alte confuzii, tot medievale: *litteralibus* (= *liberalibus*) *studiis*[1]. Ea este firească printr-o inevitabilă etimologie populară. De fapt, asimilarea fundamentală *artes* = *litterae*, întrutotul legitimă, care deschide drum definiției „literatura = artă literală", apare la aceiași mari enciclopediști ai Antichității și primului Ev Mediu: *liberalium litterarum* (Cassiodorus, *Var.*, 9, 11, 5; *P.L.*, 70, c. 1151; Isidor din Sevilla, *Etym.*, I, V; *P.L.*, 82, c. 81 etc.). Glosarele medievale preiau deci aceeași formulă: *literalium litteratorum, liberales litteras*[2]. Asocierea sensului cultural-didactic și scriptic aparține, în sfîrșit, aceleiași solidarități semantice: *scripturarum liberalium* (Beda, 5, 18). Trecerea spre „literatură", prin asimilare, este deci pe deplin motivată, legitimă. Umanismul consumă și consacră și această etapă: *liberalitate literaria, littérature liberale*[3]. Sensul erudit, „savant", se menține încă puternic.

2. Esența *literaturii* fiind didactic-culturală, ea se transmite și „artelor liberale", cu care tinde inițial să se identifice, de care apoi — cum vom vedea — dorește să se disocieze. Astfel de „arte" sunt obiect de *paideia*, de învățămînt, instrumentele și produsele școlarizării. Procedeu, conținut, rezultat, univers intelectual și spiritual ai educației, aceste *artes liberales* sau *ingenua* conferă un statut intelectual de mare prestigiu omului antic. Este „rușinos ca un bărbat civilizat și cult să nu le fi auzit și cunoscut" (Aulus Gellius, *Praef.*, 13). Ele se confundă ulterior, în primul Ev Mediu, cu însuși termenul de cultură: *liberalium cultura litterarum* (Grégoire de Tours, *Hist. Franc., Praef.*).

Produs lexical prin definiție didactic, vom reîntîlni și la acest nivel o întreagă serie de sinonime, echivalențe sau variante, care traduc toate ideea de „studiu" și „cultură literară", începînd, bineînțeles, cu *studium liberale* (Seneca, *Nat. quest.*, I, 12 etc.), *i.e. artium liberalium scholae, liberalia „studia . . . quae Graeci eleutheria" appellant*[4]. Dar, concomitent, sunt atestate și formații conexe ca: *disciplinae liberales* (Seneca, *Ad. Polyb.*, XXI, 5), *liberalibus artibus erudire* (Tacit, *Agric.*, 21), *liberalium litterarum scientia*[5]. Cadrul și liantul acestor „arte" este „arta" supremă: *gramatica*, izvor, bază și metodă integrală: *origo et fundamentum liberalium litterarum* (Cassiodorus, *De art.*, *P.L.*, 70, c. 1151; Isidor de Sevilla, *Etym.*, I, 5; *P.L.*, 88, c. 81 etc.). Alte definiții ulterioare, tot medievale, recunosc gramaticii calitatea excepțională de „primă" artă liberală. Asimilarea sa ca „disciplină liberală" prin excelență face parte și din concepția de bază a Umanismului.

Sistemul școlar antic, dar și progresele noii terminologii (care procedează, inevitabil, prin contaminare semantică) sunt cauzele și unei alte omologii însemnate: *arte liberale* = *enciclopedie*. Noțiunea este înțeleasă în același timp ca sumă și sinteză de „arte", sub specia cunoașterii unitare și totale. Echivalența are la început un caracter de glosă explicativă (Seneca, *Ad. Luc.*, 88, 23). Ceea ce o impune însă este practica propriu-zisă, precum la Varron, *Antiquitates rerum humanorum et divinarum*, sau *Disciplinarum libri IX*: o adevărată enciclopedie a artelor liberale. Într-o formulare medievală, care continuă și amplifică același spirit, întreaga operație devine *omnia liberalia studia* (John of Salisbury, *Metalogicus;*

P.L., 199, c. 839). Totalitatea lor grupează cele șapte discipline liberale, ciclul *Trivium* și *Quadrivium*, bine cunoscute, sistematizate de această dată sub emblema *De septem liberalibus disciplinis* (Isidor de Sevilla, *Etym.*, I, II, 1; *P.L.*, 82, c. 73—74; în același sens, Cassiodorus, *De artibus ac disciplinis liberalium litterarum; P.L.*, 70, c. 122—151). Circularitatea structurală a noțiunilor și a terminologiei, dar mai ales a sistemului *literaturii*, iese încă odată în evidență. Același sens umanist-enciclopedist se perpetuează în mediile academice, în special anglo-saxone, ca și în unele colegii catolice, pînă în epoca actuală. Există și o *Liberal and Fine Art Review*, americană (1980).

3. Adevărata etimologie a artelor liberale, stabilită tot în Antichitate, este deosebit de importantă, deoarece introduce un prim criteriu de disociere și caracterizare intrinsecă a „literaturii", dublat de implicații social-ideologice de mare perspectivă. Studiile sau „artele" liberale *homine libero digna sunt* (Seneca, *Ad. Luc.*, 88, 2). Ele singure „sunt demne de oamenii liberi", explicație reluată și consolidată de o mare tradiție medievală și rinascentist-umanistă. Restricția își capătă întregul sens prin contrast cu „artele servile": meseriile manuale, mecanice, umile, destinate doar sclavilor. Acestea sunt *illiberales, sordidae* (Cicero, *De Off.*, I, 42). Chiar și a cînta în public era o rușine pentru oamenii liberi (Macrobius, 3, 14, 7). Școala literară nu are nici ea prestigiu fiind lucrativă: locul unde se „vinde" și se „cumpără" literatură. Este motivul pentru care Sf. Augustin refuză profesoratul venal (*Conf.*, 9, 2). În genere, toate activitățile *sordidae, ludicrae* (Seneca, *Ad. Luc.*, 88, 1), plătite, salariate — profesate de avocați, profesori (sclavi), liberți etc. — trec drept *artes vulgares:* presupun un efort, îndeosebi fizic, au utilitate imediată, sunt destinate doar *ad usum vitae* (Sf. Augustin, *De ord.*, 16, c. 10). Artele „liberale" sunt privilegiul oamenilor liberi, în timp ce artele „mecanice", productive, rentabile, aparțin muncii servile. Punct de vedere aristocratic, disprețuitor, perimat, specific societății antice, sclavagiste.

Distincția are totuși meritul de a prefigura (inclusiv pe plan terminologic) unele note ce vor fi recunoscute specifice literaturii. Scolastica — dar de fapt întreaga concepție medievală despre arte (de ex. Hugo de Saint-Victor, *Erud. did.*, II, c. XXI; *P.L.*, 176, c. 760 etc.) — disociază în mod radical artele: speculative" *(speculativum)* de cele „practice" *(practicum)*[6]. Acestea din urmă sunt *serviles, adulterinae,* inferioare și nedemne. În această condamnare brutală — regăsită explicit sau implicit pe tot parcursul îndelungatei tradiții a artelor *liberales* și *illiberales* (ea continuă de-a lungul secolelor, inclusiv în studiile filologice ale lui Nietzsche[7]) — poate fi surprinsă *in nuce* întreaga idee „modernă" a gratuității și dezinteresării literaturii. Ceea ce se va numi mult mai tîrziu „autonomia" artei și literaturii crește din astfel de dicotomii fundamentale.

Inutilitatea studiilor liberale, în sensul lipsei de folos personal-practic pentru cei ce le cultivă, proclamată frecvent în Antichitate (de ex. Aulus Gellius, *Praef.*, 13; XVII, 5, 10), este consolidată și de idealul vieții contemplative, specific înțelepciunii antice. Munca manuală alungă libertatea spiritului, împiedică reculegerea și delectarea cerute de *rerum contemplatione studia* (Cicero, *Tusc.*, V, 3). Ideile de *otium* și *contemplatione,* frecvent evocate, definesc un adevărat epicureism al literelor, pe care Petrarca apoi Erasmus îl vor trăi și teoretiza în forme exemplare. „A trăi liberal", după acesta din urmă, înseamnă a duce o viață izolată, retrasă, lipsită de griji, departe de comerț, politică, justiție, dedicată exclusiv studiului și meditației. Asceză laică și egotism, care delectează, încîntă, recreează, consolează etc.[8].

Disocierea sacru/profan, care prezidează — ne reamintim mereu — întreaga dialectică originară a ideii de literatură, intervine și în statutul incipient autonom al artelor liberale. Ambele tendințe sunt active. Pe de o parte, muzele sunt protectoarele și inspiratoarele artelor liberale (Cicero, *Tusc.*, V, 23, 66), pe de alta, cultura profană, seculară, încorporează domeniului său studiile liberale cu care se identifică: *liberalibus saecularis litteraturae studiis* (Virgilius Maro, *Epist.*, III, 6). Aceeași dinamică a ideilor se constată și în creștinism. Mai întîi apare, bineînțeles, despărțirea radicală: *libere = artes liberale/teologia sacră*[9]. Ceea ce nu înseamnă, cîtuși de puțin, părăsirea ori repudierea conceptului de *liberales* sau *saeculares litterae* (de ex. Grigore cel Mare, *In prim. Reg. Exp.*, V, III, § 30; *P.L.*, 79, c. 355), ci numai recuperarea și convertirea lor într-o propedeutică a divinității. Cele șapte arte liberale devin acum cele șapte coloane pe care se sprijină creșterea sinelui. Literele profane sunt necesare studiului și înțelegerii Sfintelor Scripturi. „Ele pot împodobi sufletul și stilul nostru, dacă știm cum să le ordonăm cultului divin"[10]. Utilitatea lor schimbă doar sensul nu și conținutul.

4. Asimilarea „literelor" de către „artele liberale" reprezintă nu numai lărgirea acestui concept, dar și prima legitimare teoretică a literaturii în cadrul unui sistem tradițional de idei și valori unanim acceptat. O astfel de introducere și validare este cu atît mai semnificativă cu cît cele două categorii de arte liberale (*Trivium* și *Quadrivium*) păreau la început că nu lasă nici cel mai mic loc scrierilor considerate azi „literare". De altfel, nici scrierea însăși, operația manuală de a scrie, nu era considerată încă o operație „liberală". O revendicare hotărîtă în acest sens se constată abia în Renaștere (Pedro Madariaga, *Libro Subtilissimo intitulado Honra de Escrivanos* (1565))[11].

Cît privește „liberalizarea" literaturii, ea se face inițial (în mod indirect și prin implicație în cadrul sistemului general al artelor liberale) prin intermediul gramaticii și retoricii, arte ale cuvîntului. Dar în timp ce prima folosește cuvinte pur și simplu, cea de a doua le vrea „ornate și elegante". „Libere" și în proză în cazul retoricii și artei oratorice, „legate și reduse la o anumită măsură" în poezie[12]. Este o achiziție (însemnată) a Renașterii, perioadă în care se fac mari eforturi pentru primirea printre artele liberale și a picturii, sculpturii și arhitecturii, considerate inițial doar arte manuale, artizanale, inferioare. De fapt, poezia intrase în sistemul educativ „liberal" încă din Antichitate, dar numai ca instrument de instrucție, sub forma învățării versurilor (Cicero, *Tusc.*, 2, 11, 27; 3, 2, 3). De notat că în toate aceste împrejurări nu se vorbește încă de „literatură" și nici măcar de „litere", ci doar de „versuri" și „poezie". Omologarea este operată pe deplin numai de sistemul actual al ideii de literatură, care acționează peste tot retrospectiv în spirit unitar.

În același mod procedează de altfel și Petrarca, atunci cînd introduce poezia *inter liberales* (*Seniles*, XIV, 11), apoi toți cei care, din ce în ce mai numeroși, începînd din secolul XVI, recunosc „poeziei" calitatea de *civil art, art libéral, freye Kunst*. Prestigiul său era mare de vreme ce chiar și în secolul XVII traducerea era considerată încă „un lucru foarte servil" (Ch. Sorel, *Francion*, 1, V). Această rezistență semnifică și tăria conștiinței specificității „creatoare" a poeziei, aspect esențial asupra căruia vom reveni (V, 6). Artele libere au autonomia, independența și specificitatea lor intrinsecă; venalitatea, profesionalismul și artizanatul compromit aceste calități esențiale. O astfel de ierarhizare prin disociere poate fi întîlnită pînă tîrziu: „... Afirm că literatura este o artă

foarte liberală (*liberalissima*) și independentă, iar cînd este venală nu mai valorează nimic" (U. Foscolo, 1815)[13]. Estetismul modern reafirmă aceeași idee. Primul aspect constitutiv al gratuității literaturii derivă tocmai din recunoașterea unei astfel de nobile „inutilități".

5. „Arta liberală", în sfîrșit, nu are numai implicații teoretico-estetice, dar și ideologice: ideea de libertate este asociată în mod direct literaturii. Acest fapt îi conferă un prim conținut și o primă dimensiune ideologică (VI, 4); mai mult: o deschidere de permanentă actualitate. Asociația dintre *litteris liberales* și *libertate* este bine atestată încă de glosarele latine medievale[14], ca și de alte texte[15]. Artele liberale nu numai că instruiesc oamenii liberi, dar îi fac și liberi, eliberîndu-le spiritul[16]. Doctrina Renașterii leagă în mod direct statutul social al omului liber de conștiința libertății morale individuale. Cea romantică se revendică și ea de la principiul libertății, dar al naturii (*Der Freisinn der Natur*), considerată, la fel, idealul uman prin excelență. Realizarea sa lasă acum mult în urmă cunoscutele *die sieben freienkünste*[17]. Valorificarea contribuției „artelor liberale" la realizarea libertății spirituale aparține din plin mai ales epocii moderne. Reafirmarea libertății de creație ca și eliberarea de condiționări, opresiuni, abrutizări și nivelări (*mass media* etc.) va fi asociată mai ales în cultura occidentală acelorași „arte liberale". În special literaturii, „artă liberală" prin excelență[18].

4. „STUDIILE UMANISTE"

1. Fondului lexical foarte bogat al culturii latine — care produce și determină toate definițiile de bază ale literaturii — îi aparține și formula *studia humanitatis*. Tradiția sa este și mai puternică decît a „artelor liberale". Echivalent al „studiilor literare", al „literelor", cu care este asociat încă din perioada ciceroniană (*de studiis humanitatis ac litterarum*, *Pro Archia*, 2, 3)[1], termenul este reactualizat, difuzat și chiar vulgarizat de către Umanism, de unde-l preia și terminologia modernă. Omologarea, foarte explicită și insistentă: *humanitas* *autem litteras* (Erasmus), *litterae, illa quae ... humanae vocantur*[2] etc., dovedește — încă odată — marea circularitate

și solidaritate semantică a întinsului și foarte elasticului cîmp noțional al culturii „literare", respectiv al „literelor".

Expresia devine, din secolul XVI, cu totul curentă, consacrată: *humanae litterae, humaniores litterae,* în domeniul latin, *lettres humaines*[3]. Este urmată de *lettré en art. d'humanité, letras humanas, letras de humanidad* etc., în domeniul romanic. Frecvența se rărește în secolul XIX, cînd termenul capătă o nuanță academică, ori savant-desuetă. Aceluiași fenomen de aglutinare i se datorește și identificarea inevitabilă, tot umanistă, *artes liberales = artes humanitatis,* precum la G. Budé: *Disciplinae autem liberales, humanae quoque ideo appellantur*[4]. Ea se întîlnește și ulterior. În sfîrșit, în aceeași perioadă, apare și *humaniores litteratura,* la Erasmus[5]. Formula este frecvent întîlnită la eruditi, în același sens predominant cultural: *humaniore litteratura, cultior litteratura.* În limbile romanice, în italiană de pildă, ea circulă cel puțin pînă la sfîrșitul secolului XVIII: *umana letteratura*[6]. Sub forma de *humane literacy* expresia continuă să fie folosită pînă azi în sfera anglo-saxonă, cu o nuanță de distincție și chiar de snobism intelectual bine marcat.

2. Sinonim global al *litterae*-lor, cu care face dublet semantic pînă la confuzie, *studia humanitatis* dezvoltă ideea de studiu în toate implicațiile sale pedagogice și intelectuale. Expresia este „lansată" de Umanism, noțiune cu care de fapt se confundă, inclusiv în plan etimologic. O întîlnim la Petrarca (*Fam.,* I, 9), la mulți alții, cu o frecvență ce nu mai trebuie dovedită. Ea apare și în programul universităților, în dizertațiile despre *litterae,* în corespondența cultă a epocii etc., cu mici variații terminologice: *studia humaniora, studia humanissima, litterae humaniores,* prin contracție *humaniora.* Termenul, de mare tradiție în întreaga pedagogie clasică occidentală de expresie latină, se regăsește în toate zonele sale de influență, în Transilvania „Luminilor" de pildă etc. Uzul și conținutul său „școlar" sunt consacrate de toate programele cultural-educative europene începînd din Antichitatea tîrzie, *regulis artium humanorum* (Cassiodorus, *De Orth., Praef.; P.L.,* 70, c. 1241), pînă la *ratio studiorum* a iezuiților și chiar după această epocă. Obiectivul este *studere in humanitate,* în instituții ce se numesc *humaniora schola, humanorum gymnasium*[7]. Prelegerile și discursurile academice inaugurale, ale lui Herder de pildă, se referă în mod frecvent și cu insistență la aceleași *humaniora.* Limbajul didactic al co-

legiilor catolice îl folosește pînă azi. Expresiile epocii moderne corespunzătoare sînt: *étudier les lettres humaines* (J. Amyot), *studi ... che l'chiamano umanità* (F. Berni), *humanités* (Furetière, *s.v.*). În secolul XIX și la începutul celui actual, în perioada reformelor învățămîntului, *les lettres humaines* sunt identificate cu *les lettres classiques,* obiect de pasionată controversă politico-ideologică în special în Franța.

Reîntîlnirea cu preocuparea fundamentală a „literelor" — acumularea și difuzarea cunoștințelor, instrucția, cultivarea — este deci firească și inevitabilă. Toate structurile pedagogice ale culturii europene au de fapt ca obiect esențial, din Evul Mediu și pînă azi, ceea ce se numește, cu o formulă actuală, „științele umane". Orientarea lor de bază, originară, nu este însă studiul interdisciplinar al „omului" (accepție modernă), ci doar transmiterea, însușirea și perfecționarea cunoștințelor umane. În plus, operația are și un sens „organizatoric", dar mai ales tehnic, profesionalizat, de nivel superior, aproape „savant". Toate definițiile clasice subliniază în mod apăsat ideea de *connaissance, conocimento, eruditio, learning.* Idealul este de a fi *versé dans la connaissance des Humanitez, excellent dans les Humanitez*[8]. Planificarea studiilor este cunoscută: *Trivium* și *Quadrivium,* însușirea celor șapte arte liberale, „umanitățile", și „enciclopedia" confundîndu-se cu ele pînă la identitate. *Studia humanitatis* constă în parcurgerea ciclului complet al disciplinelor școlare, *id est poetarum, oratorum ac historiographorum libros* (Peter Luder, 1456)[9]. Alte enumerări mai complete și mai explicite devin atît de curente, acceptate și clasice, încît ele intră în toate marile dicționare (Furetière, al Academiei Franceze, ed. 1740, *s.v.*). Titlul unui program pedagogic este și el foarte elocvent: I. H. Alsted, *Idea methodica et brevis encyclopaedia sive studiorum humanitatis* (1606). Umanitățile, în această concepție integralistă, se opun culturii specializate. Ele propagă idealul culturii universale, enciclopedice, asocierea formației literare și științifice (Jovellanos), integrarea „educației enciclopedice" și a disciplinelor *de l'Humanité* (A. Comte)[10]. În limbile moderne, aceste *studia humanitatis* enciclopedice devin *cultura letteraria, culture des humanités, Klassische Bildung* etc. Conceptul-matcă al culturii literelor se dovedește, o dată mai mult, puternic și determinant.

3. Elementul nou, care dă adevăratul conținut acestor *studia humanitatis,* este însă de natură etico-educativă. Asis-

tăm, de fapt, la reluarea, adîncirea și rafinarea funcției educative a culturii, la varianta pedagogico-morală a culturii literare, care atribuie literaturii și o semnificație originar morală. Literatura dobîndește, în felul acesta, un ideal moral. Este centrul de greutate al accepției „umaniste" a literaturii, de natură a-i îmbogăți enorm conținutul spiritual și ideologic.

Terminologia antică, în speță latină, se dovedește foarte explicită și la acest capitol. Accepția fundamentală a lui *humanitas* este de cultură care instruiește pe om, înnobilîndu-l pe plan moral: *politor humanitas* (Cicero, *De ord.*, II, XVII, 72), „ceea ce spun grecii prin cuvîntul *paideia* iar noi prin erudiție și educație..." (Aulus Gellius, XIII, 17, 1). Ideea de „filantropie" (= dragoste de oameni, omenie) este larg depășită de ideea „umanității cultivate", *humanitatis* (C. Nepos, *Atticus*, 16, 1), care devine dominantă prin asocierea, aproape indisolubilă, a „culturii" și „umanității". Începînd din Evul Mediu formula *ad cultum humanitatis* (Thiery de Chartes, *Heptateuchon*)[11] se generalizează. Ea va da, treptat, derivate de esență renascentist-umanistă: *cultura umana, cultura animi, cultura litterarum humaniorum, Kultur der Humanioren* etc. Pentru Montaigne „a scrie *humainement*" (I, 56) înseamnă a scrie în stil îngrijit, cizelat.

Cultivarea umanităților are ca efect moral esențial umanizarea, educarea, formarea, perfecționarea conștiinței umane. Numai acei oameni sunt „oameni" care au fost educați de artele literale, atribut constitutiv al umanității (Cicero, *De rep.*, 1, 17, 28). Numai această ocupație a spiritului este demnă de o ființă umană (*Pro Archia*, 16). Numai cei ce iubesc și cultivă cu pasiune artele și științele sunt „cei mai umani dintre oameni", *humanissimi* (Aulus Gellius, XIII, 17, 1). Numai umanitățile dau sau redau umanitatea omului, principiu de bază al pedagogiei și antropologiei Renașterii și Umanismului, care-l redescoperă și-l pune în centrul concepției sale culturale. Ideea se întîlnește frecvent la L. Bruni, C. Salutati, Erasmus etc., cu o puternică revenire și în Umanismul secolului XVIII. Pentru Herder, ca să-l reamintim încă o dată, literatura este o adevărată școală a umanității[12].

Literele umane, care fac mai umani pe oameni, au din această cauză și o funcție etică, formativă, fundamentală. Ele propagă un ideal moral, care se răsfrînge în spirit, suflet și moravuri. Conținutul său ia forma, în perioada umanistă, unui adevărat cod sau catalog de virtuți: *facilitas, lenitas, mansuetudo, comitas, urbanitas, morum suavitas, benevolentia,*

bonitas[13] etc. Obiectivul final este împlinirea, perfecționarea morală, literele neavînd numai un scop cultural-științific ci și unul moral: *hoc vocabulo pro doctrina moralique scientia usi sunt* (Salutati, *Ep.*, XII, 18). Aceste studii, prin definiție *honestis*, deschid sufletul virtuților. Umaniștii sunt în mod „natural virtuoși".

Activitate intelectuală superior-educativă, literatura devine nu mai puțin o formă și un stil de viață. Orientarea este spre *otium cum litteris* (Plinius, *Ep.*, 3, 5, 10), spre izolarea studioasă, distantă, contemplativă. Deviza umanistă este *vita contemplativa, otiosa tranquilitas*, epicureismul subțire, aristocratic, departe de „vulgul" nedeprins cu artele liberale și cu studiile umaniste. Fericirea constă în studii, contemplare, depășirea instinctelor, interiorizare, cunoaștere de sine.

Ne aflăm în etapa formării, cuplării și decuplării altor două noțiuni fundamentale, care apar — ca atîtea altele — în același cîmp vast polisemic și arborescent al „literelor": *cultură* și *civilizație*. Toate textele și contextele sunt limpezi: *studia humanitatis* și *humanitas* definesc, la toți autorii antici, medievali și umaniști, ceea ce înțelegem azi prin „cultură" și „civilizație", idei deocamdată sinonime. Noțiuni ca *urbanitas* (foarte folosită) *civilis cultura* sau *civilitas* au funcții alternative și sunt aplicabile ambelor domenii. Această tradiție este și azi atît de răspîndită mai ales în largi sfere occidentale, încît literaturii i se atribuie mereu nu numai un conținut, dar și o finalitate educativă, umanistă, culturală și civilizatorie[14]. Din care cauză, literatura se vede mereu pusă în discuție, atrasă în polemica tipică epocii actuale: „umanitați" sau „tehnică"? „Criza umanităților", „dezumanizarea artei", „cele două culturi" și alte formule de mare circulație exprimă tocmai această tensiune în jurul statutului umanist al literaturii în condițiile civilizației moderne supertehnicizate și industrializate, deci esențial anti-umaniste. Ecourile acestei dispute pot fi urmărite și în cultura noastră la N. I. Herescu, Paul Zarifopol, D. M. Pippidi. Clarificarea problemei nu stă în preocupările cărții de față. Nu sunt însă indicii hotărîtoare că *studia humanitatis*, fie și în varianta modernă, au pierdut definitiv partida.

4. Agentul și specialistul brevetat al acestor *studia humanitatis* este *humanista (umanistul, l'humaniste, the humanist), humanes literator*, termen care apare în Italia Renaș-

terii, inclusiv în forma *umanista* (mai întîi, se pare, la Ariosto, *Sat.*, VII., 25—27). Este bine cunoscutul profesor de „umanități", care dă lecții *ad literas humanitatis*[15], echivalentul vechiului *grammaticus*. Simplă profesiune didactico-literală, *umanistul* n-are, deocamdată, nimic din prestigiul și aureola pe care i-o va conferi Umanismul modern, mai întîi filologic, apoi ideologic-filozofic. El este doar pedagogul profesionist al literelor greco-latine, în sens larg al artelor liberale. Dar pe măsură ce *humanitas* și *studia humanitatis* primesc sensuri tot mai largi, etice și enciclopedice, *umanista* este investit și cu funcții moral-educative, de formare a „omului perfect". Acesta ajunge la fericire prin cultivarea umanităților[16], odată cu efortul dobîndirii și transmiterii cunoașterii integrale. El însuși devine idealul „omului perfect" prin stăpînirea enciclopedică de *letras humanas*[17].

Latent sau declarat, noul concept își precizează de pe acum sensul: literele, *lettras humana*, sunt expresia exemplară a umanității, conținutul uman ideal, perfecțiunea morală și intelectuală supremă. A afirma, cultiva și apăra natura umană (*l'humaine condition*, Montaigne), calitățile, valorile și cadrul său liber de manifestare și dezvoltare, devine ideea centrală a ceea ce se va numi *Umanism*. La început, cuvîntul este tot o expresie pedagogică, creație a germanului F. J. Niethammer (1808), care cere revenirea sub această formă *(Humanismus)* la vechea orientare a studiilor, împotriva școlii filantropiste a lui Basedow[18]. *Umanismul* rămîne încă pentru o bună perioadă idealul tuturor studiilor, apoi — cum vom vedea imediat — se produce o specializare în direcție erudit-filologică. Accepția clasică, tradițională, predominant cultural-etică, este exprimată și mai departe de numeroase manifeste și texte apologetice — o bibliotecă întreagă — legate în Occident nu numai de reformele moderne ale învățămîntului, dar și de apărarea culturii în statele totalitare. Nume ca W. Jäger sau Th. Mann sunt prea bine cunoscute. Dintr-un aforism poetic al lui Hölderlin *(dichterisch wohnt der Mensch)*, Heidegger scoate o adevărată ontologie și antropologie *in nuce*. Cîteva implicații ideologice foarte succint notate merg toate în sensul militant (expresia se întîlnește la Th. Mann: *ein militanter Humanismus):* apărarea libertății și propagarea toleranței, opunerea culturii umaniste statului tehnocratic, industrial (Școala de la Frankfurt), reafirmarea comunității și comuniunii umane prin litere și literatură (într-un anumit comparatism marginal)[19], „luptă pentru pace" etc. Dar nici această temă nu intră în preocupările noastre strict hermeneutice.

Mult mai semnificativă pentru sistemul ideii de literatură este considerarea laicizării ca primă formă de ideologie umanistă, care deschide drum — și pe acest plan — autonomizării și recunoașterii specificului literar (V, 6). Distincția radicală a Antichității creștine între *divinarum humanarumque rerum* (de ex. Cassiodorus, *De artibus . . .*, III; *P.L.*, 79, c. 1167), preluată de întreaga gîndire medievală și umanistă, duce la identificarea ideii de *profan* și *studia humanitatis* pe de o parte, la disocierea *literatura divina et humana, lettres saintes* de *lettres humaines*, pe de alta. Unanim răspîndită în întreaga cultură occidentală, distincția amintită continuă de fapt pînă în epoca noastră (N. Frye). Poezia și literatura se înscriu de timpuriu în cea din urmă categorie: *Rimas humanas y divinas* (Lope de Vega), într-o expresie a secolului trecut „literatură pur umană" (Ch. Nodier). Literatura ca *humanae litterae* de-finește de fapt, cu o formulă azi de tip vetust, dar nu ieșită integral din circulație, ba chiar prizată în mediile academice germane și anglo-saxone tradiționale, prima sa specificitate și autonomizare intrinsecă, esențială[20].

5. „LITERELE BUNE"

1. Ieșite aproape total din uz, și în tot cazul din limbajul critic actual, „literele bune" *(bonae litterae)*, anticipate încă din Antichitate de *bonas artes* (Aulus Gellius, XIII, 17, 1; Symmachus, *Ep.*, I, 79), fac parte din același sistem al ideii de literatură în care introduc alte note specifice. Evocarea lor constituie o necesitate hermeneutic-sistematică. Este o expresie globală, specific renascentistă, greu traductibilă, ce exprimă odată mai mult ideea de cultură, cunoaștere, studii literare, cu care se confundă. Sinonim pentru enciclopedie sau „cercul artelor liberale"[1], *bonae litterae* fac dublet, începînd din Renaștere, cu o altă expresie înrudită *bonarum artium studiis*. În aceeași situație se află și *umanitățile* (Erasmus: *bonas lettras . . . appellantur humanitatis)*[2]. Formulele „moderne" curente sunt: *bonnes lettres, buone lettere, good letters*. Asociația dintre „literele bune" și „cultura umană" este și ea frecventă în aceeași sferă. De unde noțiunea-cheie *buona col-*

tura di lettere, „buna cultură a literelor“[3]. Același centru de greutate, deci, peste tot.

Cînd *literatura* începe să se substituie *literelor*, fenomen care se produce tot în Renaștere, ea primește aceeași dublă valoare. În sens cantitativ, *bonne literature* („homme de bonne littérature“)[4] înseamnă „multă știință“, „multă cultură“, accepție clasică bine cunoscută. Dar, în același timp, intervine și sensul calitativ, atît de specific lui *bonnes lettres: bonne littérature* (Rabelais, *Pant.*, II, 8) exprimă ideea de studiu integral și profund al culturii Antichității, erudiție universală și în adîncime: *la véritable et la bonne littérature*. Ea se opune prin definiție lui *teinture superficielle*[5]. Dublă funcționalitate are în aceeași perioadă și *good literature* în domeniul englez. Scrierea participă, în sfîrșit, la aceeași semantică: *scripta bona* sunt atestate încă în Evul Mediu, *le buone scritture*, la fel *les bonnes escriptures françaises* începînd în Renaștere[6].

2. Prin semnificațiile sale etico-educative, moralizante, atît de puternice și de evidente, *bonnes lettres* și întreaga lor familie îmbogățesc în mod considerabil ideea de literatură. Alături de sensul predominant cultural-savant și adesea în directă concurență cu el, literatura dobîndește o primă și decisivă calificare și dimensiune valorică, un criteriu stabil și fundamental de evaluare și ierarhizare. Literatura părăsește domeniul acumulării culturale cantitative pentru un salt calitativ în sistemul valorilor. Cultura primește astfel un mare elogiu și titlu de noblețe, odată cu posibilitatea validării și valorificării literaturii pe noi și multiple planuri. Sistemul ideii de literatură devine mult mai complex și mai complet. În același timp, problema definiției literaturii, atrasă într-o rețea de relații tot mai diversificate, devine dintr-o dată mai complicată și mai dificilă.

Investirea literelor cu criterii morale de mare exigență face ca literatura să capete un înțeles și o definiție etică precisă încă din Antichitate: „instrument (moral) al întregii vieți“ (*omnem vitam litteratura*, Tertulian, *De idol.*, X; *P.L.*, 1, c. 675). Altă definiție, posterioară, o asimilează chiar virtuții supreme: „Cunoașterea literelor este prima virtute“ (*Litteratura, quae omnium virtutem maxima est, Cod. Theod.*, XIV, 1, 1). Se descoperă că literatura, *i.e.* cultura literară, are un „ethos“, exprimă o concepție de viață, inspiră și propagă valori spirituale. Nimic deci mai firesc ca *bonae litterae* să fie interpretate, în primul rînd, ca un factor educativ de prim or-

din, de moralizare și îndreptare a moravurilor, *litteris ac moribus*. Această calitate constituie suprema lor justificare. Concepția este tipică la Erasmus: *reddunt homines meliores (Defensor pacis), litteraturae melioris attingisset*[7], ca de altfel întregului Umanism renascentist unde astfel de considerații abundă. Ideea de bază are caracter de doctrină: „Cel mai mare folos pe care oamenii îl pot trage pe urma cunoașterii 'bunelor litere' *(bonnes lettres)* este că ele pot îmblînzi și îndulci firea lor *(leur nature)*“[8].

Bonnes lettres devin supremul calificativ literar, sinonimul excelenței etico-intelectuale a literaturii. Drept urmare, în limbajul epocii apare un nou adjectiv: *savoir liberal et honneste* (Rabelais, *Pant.*, II, 8), *liberale science et honneste littérature*, *pure et sincere littérature* (J. Amyot)[9]. Accentul pus pe *honeste*, *pure*, *sincere*, deplasează în direcție morală întreaga teorie și practică a literaturii. El va fi recuperat și reformulat în Epoca Luminilor sub forma de *saine littérature*, *sane lettere*, „literatura sănătoasă“, definiție foarte răspîndită[10], bine adaptată concepției educative și moralizante tipică și acestei perioade. Toate nostalgiile etico-educative despre „sănătatea literaturii“, ale neoclasicismului, dar și ale gîndirii conservatoare și chiar filistine, mic-burgheze, pe care le regăsim și în epoca modernă, nu au altă origine. Revendicarea „literaturii sănătoase“ face parte și azi din categoria locurilor comune literare cele mai răspîndite și mai rezistente.

3. Literatura „bună“, „sănătoasă“, „solidă“, unanim acceptată și recomandată, devine în mod necesar exemplară, model. Consacrarea o clasicizează. Clasicismul se confundă cu tradiția „bunilor“ autori, preluată și transformată în dogmă. De altfel, între *bonae litterae* și doctrina clasică a Renașterii există o solidaritate intrinsecă. „Bunii filozofi și autori antici“ au rezistat probei timpului. „Bunele litere ebraice și eline“ sunt în același timp începutul culturii și dovada durabilității, deci a calității, deci a exemplarității sale. Astfel de raționamente se întîlnesc frecvent în secolele XVI și XVII[11]. Ele constituie esența tradiționalismului literar, critic, universitar, academic, oficial: „Cunoașterea și admirația renăscîndă a anticilor, izvorul oricărei bune literaturi“[12]. *Academia de buonas lettras* era preconizată în Spania la sfîrșitul secolului XVIII, o *Société des Bonnes Lettres* ia ființă în Franța în 1820. Înțelegem în felul acesta mecanismul prin care literatura începe să devină ceea ce sociologia actuală a literaturii nu-

meşte o „instituţie“ (VI, 2). Ea decide în primă şi ultimă instanţă ce este *bun* şi *rău* (distincţie simetrică lui *adevărat/fals* specifică literaturii *sacre/profane*), prin criterii restrictive şi selective impuse de o ideologie dominantă. În acelaşi mod pătrunde în literatură şi principiul intoleranţei şi al cenzurii.

4. Sacralizarea acestor *bonae litterae*, în toate sensurile cuvîntului, este deci inevitabilă. Datorită sistemului ideii de literatură, categoria de *litterae* de care ne ocupăm este asimilată, chiar de la început, cu *sacrae litterae*, care cumulează toate atributele excelenţei şi superiorităţii literare. „Literele“ sunt „bune“ prin omologare calitativă cu „literele sacre“. În mod invers, „literele“ profane sunt prin definiţie „rele“, condamnabile, *malas litteras* (Tertulian, *De idol.*, V; *P.L.*, 1, c. 667), teatrul de pildă *(histrionis)*. Se constituie o schemă care se reface mereu: de o parte *artes bonae*, de alta artes *suspectae*, alchimia, de pildă. Disocierea *bonis sacrisque litteris*, care aparţine Umanismului, frecventă la Erasmus *(Evangelii et bonarum litterarum)*[13], implică nu numai existenţa domeniului profan al literelor, dar şi începutul recunoaşterii autonomiei lor. Primul poet secular englez cunoscut, Adhelm, este definit ca *bonus auctor*[14]. Separarea completă de teologie laicizează şi autonomizează integral aceste *bonae litterae*.

Emanciparea atrage după sine convertirea ideii de „bun“ într-o calitate estetică. Deplasarea de la etic spre estetic în interiorul acestei categorii şi definiţii a literaturii este de cea mai mare importanţă deoarece face posibilă recunoaşterea existenţei specificului literar în genere, a diferitelor forme şi accepţii ale literaturii estetice („frumoase“, „poetice“ etc.), în specie (V). Recunoaştem o astfel de mutaţie esenţială într-o formulă renascentistă ca: *„Poetes excellens et autres amateurs de bonnes lettres“*[15], sinonime care se consolidează şi se generalizează. În secolul XVIII, *bonne littérature, buona litteratura*, în sens calitativ, estetic („eleganza“ etc.) constituie o expresie curentă[16]. Aceeaşi accepţie calitativ-estetică a lui *bonnes lettres* şi în secolul următor, cînd clasicii recunosc în ele atributele nobleţei stilului, marii decenţe, în timp ce romanticii definesc exact cu aceeaşi formulă noua literatură (modernă, naţională). Deci, din nou, eterna disociere şi ierarhizare, doar cu sens invers: *bonnes lettres/littérature ordinaire*[17]. Bineînţeles că teoria modernă a textului respinge, depăşeşte sau se situează dincolo de aceste noţiuni, după ea, total perimate: *bonne et mauvaise littérature . . .*[18]. Mai mult decît deprecierea: ignorarea este azi totală[19].

*

Aceste *litterae* profund culturale — ereditate apăsătoare — explică în acelaşi timp atît originea şi primul lor strat de polivalenţă, cît şi spiritul lipsit de independenţă şi de veleităţi originare de autonomie ale ideii de literatură. Şi, cu toate acestea, după cum vom constata pe parcurs, specificitatea literaturii nu se poate constitui decît prin desprinderea progresivă a ideii de literatură de stadiul său cultural. Am observat, de altfel, că germenii acestei disocieri se produc spontan, incipient, încă la acest nivel. Sistemul ideii de literatură progresează tocmai prin astfel de segregări continui.

IV

TOTALIZAREA LITERATURII

Sistemul ideii de literatură își precizează și mai mult logica interioară prin recunoașterea *totalității* drept încă unul din mecanismele și conceptele sale centrale. Altă idee-cadru, principiu ordonator și placă turnantă de semnificații, totalitatea este implicată — direct sau indirect — încă în formularea primelor accepții ale literaturii (II, 1, 2). Teoria conform căreia *totalitatea* n-ar reprezenta decît un concept „clasic" este greșită[1]. Ideea este implicit sau explicit formulată în *toate* definițiile literaturii. Vocația sa este totalizantă, colectivă, globală. Ea cuprinde „tot" ce reprezintă scriere sau oralitate literară, sacră sau profană, totalitatea achizițiilor culturale.

Literatura exprimă la un pol — prin contractare și sintetizare — toate elementele pe care le poate încadra sau recupera (producții scrise, date culturale etc.) și care devin în acest mod *părți* componente ale unui *tot* esențial (literatura = totalitate și totalizare); la un altul, prin același procedeu, toate elementele care tind să se diferențieze și să se specializeze. Fragmentată progresiv în părți distincte, aceste părți (= noi accepții ale literaturii) tind la rîndul lor să se constituie în alte noi totalități nu mai puțin bine circumscrise și exigente. Ideea de literatură devine astfel spațiul unei dialectici extensiv/intensive continui, dominată în mod constant de un puternic impuls sinecdotic originar. Reducerea la unitate este rezultatul cel mai direct al acestei totalizări radicale în continuă expansiune. Idee imperioasă, autoritară, devoratoare, totalitatea devine chiar „totalitară", absorbind implacabil întreg domeniul „literelor" *i.e.* cultura, *i.e.* literatura de toate categoriile.

1. SCRISUL ȘI CULTURA

1. O definiție curentă a literaturii, prezentă în mod inevitabil în mai toate dicționarele, privește totalitatea enunțurilor, textelor, operelor scrise. Literatura = *tot ce este scris, gravat sau tipărit.* Este o definiție generală, *prima facie*, directă, simplă și elementară, care decurge din însăși existența și dinamismul *literei* scrise, care instaurează „literatura". Chiar dacă vocația totalizantă a *literei* „înghite" și expresia orală (= literatura orală), litera scrisă rămîne referința de bază. Sensul său extensiv și cumulativ domină cu autoritate din Antichitate pînă azi. Tot ce este exprimat „în cuvînt și scris", întreaga „viață spirituală a omului" („toate artele și științele")[1] aparțin din acest sens larg, global și nediferențiat literaturii.

Litera presupune totalitatea literelor, *i.e.* totalitatea activităților scrise încă de la primele accepții: *tá grámmata*, înseamnă „totalitatea literelor"[2], *Graecas litteras*, „totalitatea literelor (= scrierilor, operelor grecești") (Cicero, *De orat.*, I, 18). Orice papirus scris, de orice gen, era considerat, la fel, „literatură"[3]. Tot și parte fuzionează într-o semnificație de sinteză cu vocație simbolică. *Litera* devine începutul, conținutul și simbolul literaturii. Totalitatea pleacă de la nivelul literal al expresiei. O totalitate de semnificații se grefează pe orice literă (medievalul *Grosseteste*)[4]. În același mod gr. *selis* desemnează mai întîi pagina scrisă a unei cărți, apoi cartea, apoi întreaga literatură. O evoluție asemănătoare are și lat. pagina[5]. Apariția tiparului preia și intensifică mecanismul generalizării originare: aparține literaturii tot ce este tipărit, orice *printed matter, alles fixierte Wortwerk* etc. Această extensiune fără limite este plină de enorme consecințe pentru destinul ideii de literatură.

Formele care denotează totalitatea scrierilor de orice categorie variază după domeniul lingvistic. În sfera romanică apare, bineînțeles, în această accepție — foarte precisă și totodată foarte dilatată — *litteratura*, produsă de „toți literații" care scriu („o carte") indiferent de valoare, moralitate etc. (P. Aretino, 29 aug. 1537). Și în limba germană, în aceeași perioadă, conceptul exprimă totalitatea producției scrise. Autorul se numește *Schriftsteller*, iar scrierile sale *Schriftstellerei*, fie că aparțin unui singur autor (Böttiger: *meine ganze Schriftstellerei*), unei întregi categorii profesionale ori producții scrise și tipărite de orice gen (Knigge: *Was ist Schriftstellerei*)[6]. Alte

expresii ca *literarische Erscheinungen* sunt posterioare sau moderne, precum și foarte răspîndita *Schrifttum*. Trebuie subliniat că ideea de „sumă" a scrierilor apare sau este inclusă încă de la apariția *literaturii*[7], în timp ce alte sinonime moderne ca „ansamblu", „masă" ori „totalitate", exprimă *expressis verbis* o realitate de fapt: „Întreaga masă a monumentelor literare"[8], recunoscute într-un loc sau altul în bloc, în mod indistinct și fără nici o calificare valorică. Masificarea producției scrise apasă de altfel din plin asupra definiției moderne curente a literaturii. Peste tot întîlnim expresii ca *body of writing, ensemble des oeuvres écrits, Summe von Äusserungen* etc. Pentru largi sectoare ale germanisticii actuale literatura este încă sinonimă cu *gesamte Schrifttum*.

Asocierea directă dintre scriere ca *literatură* și *totalitate* introduce unele nuanțe noi. Trecem peste implicația originară a *literelor* care conotează *en vrac*, precum la Arnobius (*Adv. nat.*, IV, 34, 36), litere, cărți, ficțiune etc., o ilustrație în plus a ghemului semantic tradițional specific lui *litterae*. Ideea de cantitate, cînd este foarte bine subliniată, exprimă în același timp și un început de delimitare și chiar de calificare specializată, precum într-o formulă medievală: *totius litteraturae fundamentum*[9]. Cînd Petrarca vorbea de *omnis scribentium turba* (*Fam.*, I, 8), el avea în vedere, la fel, o categorie precisă, distinctă, de mîntuitori specializați ai condeiului. Ideea de solidaritate, de interese literare comune și chiar de statut privilegiat apare într-o formă ulterioară ca *gloire* sau *intérêt de toute la littérature*[10]. Recunoașterea unei acumulări enorme începe să deschidă drum și deprecierii. Cantitatea *(diesen grossen Hallen der Literatur!)*[11] devine suspectă. Pe de altă parte, la critici și esteticieni literari profesioniști, ca frații Schlegel de pildă, formule gen *die ganze Literatur* sau *gesammte Literatur*, foarte frecvente, n-au numai rolul totalizării, ci în primul rînd al fundamentării unei generalizări, asigurării unei baze unitare și omogene pentru observații morfologice și teoretice literare obiective. Literatura, reamintim, poate fi înțeleasă *nur im ganzen*[12]. La fel, istoria literară, care este chemată să ofere o *reprezentare globală a literaturii (Gesamtdarstellung der Literatur)*[13]. Și în epoca actuală poetica își propune să ia în considerație „toate textele".

Aparent simplă, sintagma *totalitatea scrierilor* dezvăluie și alte semnificații, unele nebănuite. Unității i se asociază organicitatea. Ideea, de veche tradiție și ea, are rădăcini directe în Aristotel și mai ales în Platon. Nu este locul de a reface

nici măcar sumar istoria acestei concepții. Se poate menționa totuși că Goethe avea o vie idee despre organism, pe care Fr. Schlegel o aplică în mod direct literaturii. Domeniile izolate, contradictorii, haotice, formează doar o „falsă literatură"[14]. Talentul este mecanic, geniul este organic. Principiul, esențial esteticii romantice, are partizani iluștri, Coleridge îndeosebi. Filiația antagonismului dintre „sumă", „agregat" și „întreg organic", „sistem" literar poate fi urmărită pînă azi, inclusiv la M. Dragomirescu („organism psihofizic"). Un început de specializare se lasă de asemenea întrevăzut și în acest plan. Nu este vorba de orice „totalitate", ci doar de *tous les ouvrages de l'esprit*, de *alle Geistesbemühungen*. Considerarea acestei unități drept un ansamblu spiritual sau structural constituie o altă etapă în același sens. Fr. Schlegel vorbește de un „nou spirit" ce pătrunde „în toate părțile și în întregul domeniu al literaturii", de o literatură „pe deplin realizată" *(Wohl verfasste)*, care-și dobîndește prin împlinire „întreaga însemnătate" *(ganze Wichtigkeit)*[15]. Totalitatea literaturii astfel definită deschide drum unei incipiente specializări calitative.

2. Totalității scrierilor i se adaugă în mod solidar, organic, totalitatea cunoștințelor scrise. Literatura = *tot ce se știe prin scris, totalitatea culturii scrise*. Tendința culturii, *i.e.* a literaturii, este de a fi totală, integrală, rotundă, enciclopedică (III, 2). Vocația intrinsecă a *literelor*, sensul lor imanent profund, este de a deveni absolute și deci de a constitui modele exemplare. *Litera* reprezintă idealul cultural desăvîrșit exprimat și realizat.

Cunoașterea integrală aparține divinității care o transmite literaturii sacre (II, 3). Este izvorul ideii de literatură ca totalitate. Zeii, muzele „știu totul" (Pindar, *Istm.*, IX, 16). Enciclopedismul lor este de origine divină, invidiat de muritori: „Voi știți totul, noi . . . nu știm nimic" (Homer, *Il.*, 2, 484 sq.). De unde idealul poetului ca *sophos*, spirit complet, savant, universal: poeții au reputația „cunoștințelor în toate artele" (Platon, *Rep.*, 598 d). Divinitatea nu „este" numai limbă, scris, inspirație, ci și cultură. Sacralizarea supremă a actului cultural este realizată de creștinism. După o semnificativă formulă medievală: *Christo servit, qui totum scibile scivit* (Gilbert de Tournay)[16]. Cu o astfel de motivare absolută literatura este încă odată complet dominată și absorbită de cultură.

În accepția sa laică, literatura preia, amplifică și generalizează *ab origine* aceeași formulă a totalității culturale. Idealul înțelepciunii și educației antice este cunoașterea integrală: „Studiul cuprinde totul" (Demetrios Faler, *Apoph.*, VII), respectiv *totius litteraturae*. Noțiunea apare foarte consolidată la Tertulian, care o folosește frecvent drept sinonim al totalității scrierilor, înțelepciunii: *omnimodae litteraturae, omnis litteratura* (*Ad. Nat.*, II, 2, 12; *P.L.*, 1, c. 588, 603), *omnis litteraturae sagissimus* (*Apol.*, XVIII; *P.L.*, 1, c. 379). Gramatica va fi considerată la fel în tot Evul Mediu drept o știință totală, fundament unic al științelor și artelor *sermocinales*. Aceeași identificare a totalizării culturale și literare și în Renaștere: „Eminent în orice fel de literatură" *(très-excellent en toute sorte de littérature*, Montaigne, II, 19), „cultivat în toată literatura și erudiția sacră și profană" *(learned in all literature and erudition, divine and humanae*, Bacon, *The Advancement of Learning, To the King)*. Cînd își asociază și scrisul, formula devine efectiv completă, totală: expresia „lumea cultivată" se aplică tuturor celor implicați într-o formă oarecare în „opere literare, fie în formă scrisă, tipărită ori reprodusă" (Addison, *The Spectator*, 6/1712).

O continuă și reversibilă relație tot/parte domină întreaga realitate și terminologie a culturii literare de natură să stimuleze deopotrivă sinteza și analiza, integrarea și disocierea, unitatea și multiplicitatea. De o parte, definiția globală, foarte generalizată *(tout genre de lettres* sau de *littérature, all sciences, le scienze* etc.), consacrată și de dicționare încă din secolele XVII și XVIII pînă azi: „Orice fel de știință și doctrină" *(Dict. de l'Ac. Fr., s.v.)*, „ansamblul de cunoștințe". (Vechile istorii ale „literaturii", de fapt ale „culturii", care încep să studieze în același timp istoria, filozofia, științele, retorica, poezia etc. unui popor sau epoci, au la bază tocmai o astfel de concepție. Ea este mereu activă în toate istoriile literare străine și române, care nu se pot resemna la ideea abandonării perioadei de început, exclusiv culturală.) De alta, apariția inventarelor și enumerărilor părților constitutive ale întregului domeniu cultural-literar, toate „științele și toate artele atît literare cît și mecanice" — după formula consacrată — face posibilă formarea terminologiei specializate. În domeniul germanic este curentă și azi expresia *wissenschaftliche Literatur*, dar alături de ea apar peste tot și diferențieri pe genuri: *die Literatur der Geschäftsstudien und der Philosophie, hieroglyphic literature, didactical, historical literature* etc.

Nomenclatura tot mai variată a culturii literare exprimă acest proces de diversificare continuă. Sînt formulele embrionare ale descrierii, clasificării și morfologiei literaturii.

Afirmarea continuă și apăsată a totalității culturii ca suprem obiectiv are și o altă semnificație. Literatura pe deplin realizată, împlinită (Fr. Schlegel: *vollendende ... Literatur*), care și-a realizat integral vocația culturală, își propune implicit propria formulă drept specificul literaturii. A cuprinde tot, a trata toate domeniile cunoașterii, devine nu numai paradigmă, ci și determinare. A prescrie înseamnă și a defini. Sensul este dat încă din secolul XVII cînd primul titlu propus pentru *Journal des Savants — Journal littéraire général* — exprimă nu numai aspirația unei generalități dar și germenul generalizării. Dacă există o *general literature* (Dr. Johnson, 1779)[17], trebuie să existe măcar *in nuce* și posibilitatea teoretică a unei definiții generale a literaturii. Și adevărul este că ori de cîte ori literatura este înțeleasă ca sumă ori sinteză de litere și științe, ea își afirmă indirect tocmai o astfel de identitate. Preocuparea devine cu atît mai evidentă cu cît definirea „numelui literatură" se impune ca o necesitate de metodă în studii ce-și propun priviri de sinteză, precum la Herder (*Fragmente über die neue deutsche Literatur*, 1767) sau Fr. Schlegel (*Geschichte der alten und neuen Literatur*, 1812). Primul recunoaște literaturii patru domenii *(Länderein)* specifice: limba, „științele gustului", istoria și „filozofia" *(Weltweisheit)*. Al doilea se menține în același domeniu cultural global propunînd literaturii „conceptul *(Inbegriff)* tuturor capacităților și producțiilor intelectuale ale unei națiuni"[18]. În același sens se pronunță și Schelling: „Cercetările și reprezentările spirituale în sens larg ale popoarelor vechi și noi"[19]. Un practician al literaturii ca Sainte-Beuve nu va fi de altă opinie: „O operă literară, adică ceva în care intră orice *(de tout)*"[20]. Această enormă capacitate de dilatare și absorbție culturală a literaturii este recunoscută periodic pînă azi, inclusiv ca loc comun lexicografic. Dacă poeticienii actuali o neglijează totuși, explicația este foarte simplă: cei mai mulți nu gîndesc literatura ca o totalitate fenomenologică și terminologică și nu cunosc pe texte istoria acestei idei bimilenare.

3. Conceptul indistinct al totalității literare, sinteză a pluralității și unității literelor și culturii scrise, își găsește în fondul umanist, latin, terminologia proprie, edificatoare: *res*

litteraria. Formula foarte largă și elastică — interesantă și prin complicatul său nod semantic — îngăduie întrebuințări multiple și actualizări continui. De altfel, ea reapare în mod necesar, într-un fel sau altul, nu numai în studiile de istorie literară, dar și în toate încercările totalizante actuale de a defini fenomenul literar în întreaga sa unitate și complexitate.

Formație a latinei clasice și medievale, *res litteraria* definește în primul rînd domeniul universal al scrisului, litera, scrisul, alfabetul, textul scris de orice natură, materia scrisă și publicată. Un titlu ca *De prima scribendi origine et universa rei litterarie antiquitate* (H. Hugo, 1617) echivalează cu o adevărată etimologie. Alte sintagme apropiate: *res scriptoria, scripta litteraria* etc. ne mențin în aceeași sferă originară a literei scrise. Apare în același timp și sensul adiacent didactic-cultural, apoi erudit: totalitatea materiilor de învățămînt, ansamblul actelor culturale, cercetările savante. Formule ca: *rei litterariae gymnasium, rei literariae studiosum, de institutione, scholis et de re literaria* exprimă noțiuni exclusiv sau predominant școlare. Ele apar în toate programele didactice numite *Institutiones rei literariae*, frecvente pe întreaga perioadă de glorie a lui *humaniora* cu care sunt intim solidare. Alte specificări, tot umaniste, orientează noțiunea în direcție calitativă (*re bonae*, precum la Erasmus)[21], istorică (H. Hugo), geografică (de ex. Th. Spicelius, *De re literaria Sinesium comentarius*, 1660). Ultima accepție este notabilă și prin faptul că anticipă, inclusiv prin alte localizări descriptive (*De re literaria septentrionali, De hodierno statu rei literariae, De praesenti rei literariae in Europa* etc.), conceptul de literatură universală. Localizarea sa națională (*dans toute l'Allemagne*, la *die Teutschen*, de pildă), va fi absorbită la rîndul său în conceptul de cultură și literatură națională (IV, 5).

Faptul că *res litteraria* își asociază în mod constant astfel de sensuri enciclopedice *(in toto rei literariae circulo)*, universaliste *(universa res literaria)*, totalizante *(in tota hac re litterarum)*, demonstrează în același timp elasticitate și imprecizie, disponibilitate și confuzie. Este grandoarea și decadența sa, riscul inevitabil al oricărei formule globale, necesare dar și fundamental caduce. Fenomenul aglutinării poate fi urmărit în toate direcțiile. Noutățile de librărie, ultimele apariții *(nihil ... novi in re litteraria)*, orice gen de autori *(viri de re litteraria)*, patronajul literar *(de meritis Matthiae Corvini in rem literariam)*, planurile de societăți culturale, precum la Leibniz, și multe altele aparțin aceluiași vast domeniu *ad rem literaria*. Totalitatea conținutului și a producției activității cultural-literare, profesiunea, cariera, difuzarea, succesul și multe alte aspecte ale „vieții literare" sunt, la fel, *res litteraria*, respectiv „literatură" *lato sensu*. Traducerea termenului de *re litteraria* prin „littérature" este de altfel frecventă. Un început de disociere și deci de particularizare semantică se observă totuși, pe alocuri, în enumerări ca *viro doctissimo atque de re literaria* (unde noțiunea de cultură nu mai acoperă integral ideea de „res literaria"), sau *pro re literaria, historica et linguistica*, discipline individualizate în conștiința lui Leibniz[22]. Așa cum totalitatea scrierilor și valorilor culturale prefigurează în anumite împrejurări și un vag început de specialitate, tot astfel spargerea totalității lui *res litteraria* în specialități distincte poate sugera începutul procesului de autonomizare literară implicită pe care-l anticipase destul de precis și „literele umane". Astfel de descifrări și lecturi în filigran nu sunt posibile decît în cadrul considerării literaturii ca o structură articulată de semnificații, care derivă unele din altele înlănțuindu-se într-un sistem.

Aceleași observații pot fi făcute în esență și cu privire la accepții ca: *fapt, lucru, obiect, fenomen, proces literar* etc. care exprimă prin recurență aceeași noțiune. Ele apar de altfel în același cîmp semantic și lexical, încă din secolul XVII, dacă nu și mai înainte: *en fait de littérature* (Furetière, *Auteur, s.v.*) = scrieri, publicații, opere literare; *cose letterarie* (Baretti) = probleme, teme, subiecte, opere, noutăți, știri literare; *literarische Gegenstand* (Herder) = orice produs literar obiect de critică; *ogni fatto letterario* (P. Emiliani-Giudici) = apariții, opere literare; *all literary phenomen* (Carlyle) = totalitatea literaturii; *les choses littéraires* (Sainte-Beuve) = probleme, controverse, dialog pe teme literare etc. Aceste aspecte ne sunt în linii generale cunoscute. Epoca noastră cunoaște în schimb o remarcabilă extensiune a noțiunii de *fenomen* sau *fapt literar* în sens sociologic (VI, 2). La ea contribuie deopotrivă critici literari (ca Thibaudet), sociologi ai literaturii (ca Escarpit), editori și publiciști (ca Grasset), esteticieni ai receptării (ca Jauss) etc. Ideea de „literatură" trece pe plan secund sau se estompează puternic și în locul său se impune totalitatea problemelor vieții, activității și producției literare, publicarea, difuzarea și receptarea,

relația autor—operă—cititor—lectură, dialectica text/cititor, practica sau „pragmatica" procesului literar în toată complexitatea sa. „Faptele literare" nu numai că-și păstrează întreaga lor actualitate, dar ele cunosc și o enormă dilatare. Reacțiunea fenomenologico-formalistă (de ex. J. Tynianov, *Literaturnyi fakt*, 1925) urmărește, în sens opus, să confere faptului literar un conținut specific. Soluția? Disocieri empirice (fapt de viață/fapt literar), schimbarea semnificațiilor elementelor heterogene, extraliterare, ruperea unei serii literare și reconstruirea sa într-o nouă ordine. Dar și în această ipoteză „faptul literar" păstrează încă neașteptat de multe accepții.

Fenomenul este tipic întregii terminologii a literaturii, „victimă" continuă a unei dilatări, hipertrofii și totalizări fără limite. Situația este simbolică pentru întregul sistem și întreaga hermeneutică a ideii de literatură. Ne aflăm — și ne vom afla pînă la capăt — în plin regim al gigantismului semantic progresiv. Urmarea este continua aproximație, polisemie și ambiguitate a „literaturii". Pe de o parte, ea nu poate să evite sensul global, de unde apariția formulelor sintetice, rezumative, tipice economiei de limbaj; pe de alta, ea pierde în mod constant, prin însăși acest fapt, orice determinare și claritate. Adevărat nod hermeneutic, „totalitatea literaturii" este prea eliptică pentru a oferi un reper specific, dar și foarte comodă pentru a putea fi ignorată și expediată din limbajul uzual sau critic. Întemeiată pe o imprecizie și un echivoc organic fundamental, ideea de literatură, de vocație „enciclopedică" intrinsecă, este un tipic *mot-valise, un concept éclaté*, care se sustrage sistematic eforturilor de clarificare. Ceea ce oferim de fapt în această hermeneutică este tocmai o încercare de descriere a mecanismului disocierii și nediferențierii neîncetate a *literei*. Două sunt urmările esențiale:

a) Totul este sau poate deveni literatură: orice text, discurs, gen de comunicare, de la *ars combinatoria* a literelor alfabetului, la colaje, de la dicteul automatic la literatura involuntară, recuperată (documente, scrisori, jurnale intime etc.). Orice fel de scriere și „scriitură" pătrunde și instituie literatura prin ignorarea sau desființarea oricărei distincții dintre cantitate și calitate, intenționalitate și produs. De altfel, literatura nici nu poate fi gîndită, interpretată, definită, fără acest reper hermeneutic fundamental, bine precizat încă de Schleiermacher: „întregul literaturii" *(das ganze der Literatur)*[23]. În felul acesta se explică de ce a fi *în* literatură, a

vorbi *de* literatură, a lucra *pentru* literatură, a avea gusturi *în* literatură, a iubi *literatura* și multe alte sintagme asemănătoare (care includ invariabil ideea explicită sau implicită de totalitate literară) sunt inevitabile. (Corespondența lui Flaubert citită atent oferă un repertoriu aproape complet). Sunt variantele metonimice ale unui singur concept totalizant.

b) Nimic nu este literatură. Excesul de polisemie ucide orice semnificație. Dacă totul este literatură, literatura nu mai înseamnă nimic. Ea nu mai există, nici măcar ca realitate nominală. De unde riscul dizolvării continui, al transformării perpetui a literaturii în „neant", sau al folosirii pur convenționale a unui termen gol de conținut. În această împrejurare, va trebui să ne resemnăm la un permanent efort de renominalizare și deci de precizie, discriminare, clarificare, în sensul unui *tcheng ming* etern, așa cum practica teoriei și criticii literare o și dovedește: „Faptul literar" *(la chose littéraire)*, de înțeles sub acest nume în special ansamblul produselor imaginației în artă"[24]. Această preocupare continuă de precizie nu a ucis și nu va ucide niciodată nici ideea și nici termenul de literatură (cum s-a pretins). Dimpotrivă, ea îi întreține vitalitatea și îl îmbogățește în permanență, în funcție de contexte culturale, istorice, teoretice etc., generale și personale, mereu schimbate. Chemată să spună tot despre toate, literatura devine fără încetare un discurs infinit despre tot și toate. Ea este recunoscută și definită permanent ca atare[25].

2. CARTEA CA LITERATURĂ

1. Scrisul revine cu putere în centrul ideii de literatură sub forma *cărții*. Ea este în același timp un produs și suport al scrisului, care-i preia, îi consolidează și-i amplifică toate valențele, adăugîndu-i altele noi. În „literatură" plecăm de la și ne menținem în permanență pe terenul originar și infinit al literei, grafiei și materialelor sale, de unde și rom. *carte*, inclusiv în sens de manuscris[1], în domeniul romanic *carta* (lat. *charta* = hîrtie, foaie de papirus, document, tăbliță de scris, scrisoare, scriere). Cartea este în primul rînd și în mod fundamental o formă de materialitate grafică. Toate celelalte

accepțiuni sunt figurate și aleatorii. Sensul tare al conceptului are de la început și pînă la sfîrșit un caracter material și profesional, puternic legat de tehnica și produsele grafice ale scrisului literelor.

Aparenta tautologie se explică prin fenomenul inevitabil al ambiguității semnalat și în capitolul precedent. Omologarea gr. *grámmata*, *biblia*[2] sau *biblion* = document, scriere, scrisoare, certificat etc.[3] exprimă tocmai o astfel de situație polivalentă, care include și pe lat. *liber* = carte, cu valoare de sinonim elastic. Dacă adăugăm și faptul că *liber* este explicat tot în Antichitate prin etimologie populară ca derivat din „liber" (< *liber*, Cassiodorus, *Instit.*, II, *Praef.*, 2; *P.L.*, 70, c. 115), asociat deci în mod direct „artelor liberale", înțelegem și mai limpede marea vocație polisemică a *cărții*. Ea semnifică de la început orice texte sau scrieri grupate într-un anumit mod, orice gen de producție scrisă „legată" sub formă de caiet, registru, volum etc. Suntem încă foarte departe de domeniul recunoscut azi ca „literar". Dovadă și apariția unor formule (unele medievale) ca: *livre de raison*, *livre des Rois*, *livres des morts*, *livre des comptes*, *grand livre*, *livre de bord* etc. Ele cuprind — toate — ideea culegerii, inventarului, însemnării manuscrise, colecției de documente (inclusiv în accepție modernă: *Livre blanc*, de ex.), de un conținut extrem de variat. Apariția tiparului, simplu procedeu tehnic, lărgește doar aparent definiția cărții: reunire de pagini manuscrise sau imprimate, legate sau broșate în volum, dar structura sa nu se schimbă. Tiparul recuperează, generalizează și consacră toate virtualitățile cărții manuscrise.

Dimensiunea cărții fiind mărită și secționată *ad libitum*, diviziunile sale se vor numi tot „cărți". Exemplul clasic este oferit de „cărțile *Bibliei*", dar sunt foarte numeroase și cazurile cînd volumele separate ale unei singure opere de mari dimensiuni, sau mari capitole ale unei opere într-un singur volum, sunt denumite, la fel de convențional, „cărți". Conceptul este deci determinat, fără nici o precizare de conținut sau dimensiune. Această semantică originară tinde să dispară sau să fie ocultată de avalanșa metaforelor și simbolurilor cărții, produse ale imaginației poetice, foarte îndepărtată de baza „scriptică" de plecare. Dar a trebuit să reapară o reflexie poetică reorientată spre originarul literaturii, spre literă și scriitură, foaie, pagină, volum, ca să se redescopere sensul fundamental: „cartea, expansiunea totală a literei". ca la Mallarmé, relația esențială dintre cuvînt, pagină și carte,

„filozofia cărții" la Claudel[4]. Etimologia ne reîntoarce cu regularitate — și în mod salutar — la primordial și capital.

Considerarea cărții, în sens neextensiv, ca simplu obiect material, începe să spună „ceva" despre ce va fi recunoscut drept „specific" al literaturii și într-un alt sens. Derivarea lui *liber* din „scoarța de copac" (Cassiodorus, apoi Isidor din Sevilla, *Etym.*, VI, XIII, 3; *P.L.*, 82, c. 241), în celtică *(buch')*, veche engleză *(bóc)*, veche norvegiană *(bók)* etc. = fag, scoarță de fag, este la originea eng. *book*, germ. *Buch*[5]. Sensul grafic, manual, evident artizanal, se păstrează foarte puternic pe întreaga perioadă a tradiției manuscrise. El este prezent și în toate sinonimele antice ale lui *liber (libellus, membrana*, codex, sul = „Rolle"), pentru a nu mai aminti de metafora „cărții" săpate în piatră, a codexului simbolic, imagistic, aztec *(Zacuala)*, budist *(Borobudur)* etc. Columna lui Traian a fost de asemenea asimilată unui *Buchrolle*, unei *Bilderbuch*[6]. Ulterior s-a propus chiar și formula modernă de „bandă desenată" (S. Dali?). Cartea ca „obiect" lucrat, scris frumos, care poate fi oferit în dar (vie la Martial, XIV), idee atît de puternică și în Evul Mediu, reluată și de artizanatul modern sau de procedeele reproducerii industriale care încearcă să-l imite („cartea-obiect" de diferite tipuri)[7], păstrează întreaga demnitate și disponibilitate a actului grafic originar, care se cultivă în același timp pe sine, prin propria sa finalitate. Interreacția scris manual/scris artizanal se produce în arta caligrafiei. Nu este deloc o întîmplare că Mallarmé avea aceeași noțiune a „cărții": obiect lucrat, fasonat, manipulabil în diferite sensuri sub formă de „cutie sau bloc paralelipipedic"[8]. Structura însăși a textului, prima sa schemă de redactare, cu început, părți și sfîrșit, este dată de organizarea „sulului" scris sau a „rolului". Acesta începe să noteze începutul, capitolele și sfîrșitul unui text sau opere, din rațiuni pur practice, de orientare a lecturii.

Marea tradiție orală se dovedește, în același timp, foarte puternică, fapt de altfel inevitabil. Va exista deci, într-o primă fază o carte „vie", „orală", „care vorbește", cum se constată și azi în culturile orale, primitive, pentru care cartea „trebuie să vorbească". Ea este memorizată și recitată, adevărată „carte colectivă", asemenea oricărei poezii orale[9]. A vorbi de „cărți scrise" (Xenofon, *Anab.*, VII, 5, 4), respectiv de „ziceri scrise" (Platon, *Phaidros*, 275 c), precum în cultura antică, încă foarte aproape de oralitatea originară, nu este deci pleonastic. Pentru gîndirea și literatura elină, car-

tea este în primul rînd o formă de dialog și de dialectică orală (Platon, *Philebos*), suport și referință a unei memorizări, recitări ori lecturi publice (Aristofan, *Broaștele*, 1114) în orice caz. Este și explicația pentru care expresii deloc sau prea puțin metaforice, precum: „cărți vii", „limbajul cărților", „cartea orală" (cea din urmă folosită de Novalis — *mündliches Buch*)[10] și altele de acest gen, sunt în epoca noastră cu totul curente. Chiar dacă victoria cărții asupra oralității este totală, literatura și scriitorul actual exprimîndu-se numai prin cărți, ereditatea orală a cărții este incontestabilă și peste tot atestată.

Înțelegem odată mai mult de ce legătura dintre scris și carte (idee și cuvînt, teorie și practică) este organică, fundamentală și permanentă. Toate proprietățile scrisului sunt și ale cărții și invers. Toate calitățile scrisului sunt recunoscute încă din Antichitate ca aparținînd și cărții: ea fixează, înregistrează și conservă informațiile, datele, ideile. Ea instituie memoria individului, „cartea memoriei mele" (Pindar, *Ol.*, X, 1) și a colectivității: *De libris memoriam* (M. Felix, *Octav.*, 7, 2), tradiția istorică, gloria posterității, noțiuni foarte vii încă la scribii egipteni[11]. A scrie în „cartea istoriei" fapte memorabile, biografii ilustre, devine un adevărat loc comun, un *topos* istoriografic și literar universal.

2. Schema *sacru/profan*, care structurează originar ideea de literatură, apasă cu toată puterea și asupra cărții. Apare în felul acesta noțiunea de *carte sacră*, universal răspîndită, care ilustrează întreaga fenomenologie și morfologie a sacrului. Ca și în cazul cărții scrise, conceptele sunt circulare, alternative, permutabile. Vom întîlni deci, încă de la primele consemnări scrise ale prezenței sacrului în viața spirituală a omenirii, expresii ca *hieroi logoi*, *libri sacri*, *libri pontificales*, respectiv cărți de doctrină și cult, ritualistice, liturgice. Depunerea și păstrarea cărților în temple, tratarea cărții ca simbol mistic ori funerar ilustrează același proces de sacralizare. Izvorul său este concepția divinității creatoare, mitul „autorului" originar, care „a scris" cartea lumii, prin asimilarea gestului divin al creației cu un „text", „poem", „carte încarnată". Concepția este tipică „religiilor cărții", vie deci în iudaism, mahomedanism, creștinism. După un autor din Renaștere (C. Landino) — dar documentele sunt mult mai numeroase — „Dumnezeu este supremul poet, iar lumea poemul

său"[12]. Sensul etimologic al lui *poein* (a crea) este și în acest caz determinant.

Consecințele asupra definiției stereotipe a cărții sunt extrem de importante. Cartea devine un produs divin, revelat umanității prin ridicarea la cer a profetului sau scrisă sub dictarea sa directă. Originea este secretă, misterioasă. Textul trebuie să rămînă ascuns, sigilat, enigmatic. Din care cauză, ea fascinează, inspiră teamă. Are puteri magice, oculte, comunicarea cu morții, de pildă. Din aceeași cauză, cartea constituie un instrument predilect de divinație, previziune, consultare. Cărțile oracol, cărțile ghid, cărțile sibiline, ilustrează tocmai această calitate. De unde și caracterul lor inițiatic. Scrise într-o limbă sacră, „secretă", care vorbește „numai celor ce știu", ele interzic distrugerea și traducerea, divulgarea, echivalentă cu profanarea[13]. Persistența și bogăția simbolismului cărții, tradiție perpetuată pînă în epoca noastră, nu se explică în alt mod. Foarte însemnate sunt și urmările de ordin instituțional. Cartea sacră fixează în scris textul doctrinei, care devine prin însuși acest fapt intangibilă, rigidă, *ne varietur*. Apocrifele sunt excluse sau inventate (ca să nu spunem „falsificate") tocmai pentru a participa la această calitate. Litera sacră nu poate fi schimbată sau alterată. Oficializarea, canonizarea, prin autoritate eclesistică transformă cartea sacră într-o dogmă, cu toate ravagiile sale: intoleranță, fanatism, dictatură spirituală. Cînd o religie invadează un teritoriu, prima sa grijă este să ardă cărțile religiei adverse. Raționamentul califului Omar la arderea bibliotecii din Alexandria (legendă sau adevăr istoric nu se știe însă prea bine) este tipic: „Avem cartea lui Dumnezeu, ea ne ajunge". „Nici o altă carte doar cartea lui Dumnezeu", Coranul[14]. Conduită echivalentă cu un *pattern* verificabil și azi. Interpretăm ca totdeauna doar semnificația unor accepții istoric atestate.

Orientarea spre prototip — inițial, perfect, exemplar — aparține și ea tradițiilor religioase scrise de pretutindeni. Arhetipul celest al cărții divine devine exemplarul „original", singurul care face autoritate. Geneză și model absolut, el este „mama cărții" (*Coran*, 43, 3). Caracterul său divin îl predispune la unicitate și totalitate. Totul este cuprins în tot, într-un singur text: *de Spiritu sancto volumen* (Sf. Ieronim; *P.L.*, 23, c. 707). Se înțelege de la sine că pentru creștinism cartea unică, supremă, este *Biblia*: „Cartea" scrisă cu un C mare. În căutarea ideii de carte și de literatură perfectă, univer-

sală, romanticii germani trebuiau să redescopere și ei Biblia, proclamată ca model literar absolut (Fr. Schlegel, *Ideen*, 95). Această supremă „carte a cărților" va inspira „o nouă Biblie", nesfîrșită, mereu în devenire, „general-universală". Și Novalis visa „ridicarea cărții" la idealul Bibliei. „Dacă spiritul sfințește, atunci orice carte adevărată este o Biblie". „Biblia este tema cea mai înaltă a scrisului" *(Blüthenstaub)*, genul-concept al întregii generații a cărților. Mai mult decît atît: „Cărțile sunt o specie modernă a genului istoric, dar una foarte importantă. Ele s-au substituit probabil tradiției"[15]. Tradiției istorico-orale, în primul rînd. Și Goethe avea noțiunea unei cărți a tuturor cărților care să le cuprindă pe toate, inclusiv tradiția lor, după modelul Vechiului Testament[16]. Reluarea ideii în epoca modernă (Proust prin Ruskin, Borges, Frye etc.) are aceeași orientare. Originalitatea reală însă lipsește, ca și marele suflu originar al acestei omologii.

Plină de consecințe, confirmînd în planul sacralității întreaga vocație culturală a cărții, este și concepția cunoașterii totale a cărții sacre. În religiile „cărții", textele sacre fundamentale și revelate știu, prevăd, prescriu „tot". Ele conțin „întreaga înțelepciune" și „știință divină", dau legi universale, conduite religioase, morale și sociale umanității. Cartea sacră este prin definiție un cod integral, care se „învață". A „ști carte", în tradiția biblică, înseamnă a avea cultură sacră (*Ioan*, 7, 15). Ideea enciclopedismului sacru aparține aspirației cunoașterii absolute a umanității și ea corespunde întru totul vocației culturale totale a „literelor". Reapariția sa este periodică: în Antichitate, Evul Mediu, Renaștere, sub forma mitului cărții, care include toate secretele naturii, toate cunoștințele, semnele istoriei și ale timpului. Romanticii se vor entuziasma și de această idee, exaltînd — mai ales prin Fr. Schlegel și Novalis — prototipul enciclopedic al Bibliei pe care ar dori să-l reediteze: „Țelul proiectului meu literar este de a scrie o nouă Biblie"[17]. Capacitatea simbolică infinită a acestei colecții de cărți sacre sugerează că proiectul este posibil.

În același timp, disocierea fundamentală *sacru/profan* (care determină întregul proces de laicizare literară) acționează și asupra concepției și tipologiei cărții. Disocierile și clasificările medievale sunt cele mai tipice: *libri catholici/gentiles* (John of Salisbury, *Polycraticus*, VII; *P.L.*, 199, c. 659), *libri divinorum poetarum/libri gentilium poetarum, sacrae scripturae/doctrinarum mundalium sive philosophorum* (Sf. Bonaventura)[18] etc. Cărțile seculare se vor numi *seculares libros* (Sf. Ieronim, *Ep.*, XXII), *codices saeculares* (Grigore cel Mare, *Ep.*, XXII, 30; *P.L.*, c. 417), *profanos codices* (Paulin de Nole) etc. Dar laicizarea cărții nu-i anulează cîtuși de puțin vocația totală și simbolică. Ea continuă să aspire la unicitate și integralitate în sens opus. Acest arhetip străbate foarte limpede dintr-o formulă a lui Novalis: „... O biblie științifică, miezul tuturor cărților"[19]. Consecințele se răsfrîng în modul cel mai direct asupra întregului sistem al literaturii. Ierarhia, în interiorul său, se schimbă. Raportul „superior/inferior" (VII, 1) se inversează. Cartea scrisă devine mai inteligibilă și mai lămuritoare decît creația divină. Actul esențial este redactarea materială a cărții, geneza sa „mistică". Autonomizarea cărții și prin ea a literaturii, constituie condiția *sine qua non* a acestui proces esențial. În sfîrșit, orice abatere de la cartea-prototip, considerată ca un inedit absolut, semnifică începutul diferențierii și deci al inconformismului. Așa cum erezia religioasă presupune un act de independență necanonică, tot astfel originalitatea implică abaterea de la dogma și normativul literar.

3. Ideea de totalitate are asupra definiției cărții două urmări esențiale. Sub aspect material, cantitativ, cartea semnifică: a) opera „completă", „colecția" cărților unui singur autor (ale lui Moise de pildă, din Vechiul Testament); b) opera unică, integrală, a unui singur autor. *Ab urbe condita* este „cartea" lui Tit Liviu. În același timp, toate caracterele cărții sacre reluate pe plan laic duc în mod necesar la formarea conceptului simetric și solidar de carte unică, totală, profană. Este emblema, dacă nu chiar „metafora" centrală a întregii culturi literare. Totul converge spre ideea cărții totale. Însăși această carte tinde spre o astfel de totalitate și totalizare a hermeneuticii ideii de literatură. Produs genuin și absolut prin definiție, cartea caută să revină în permanență la condiția sa originară de unicat, de „obiect" estetic și totalitate, de sumă și sinteză a tuturor subiectelor și conținuturilor posibile. De o parte principiul: „singura carte din lume de specia sa" (Montaigne, II, 8); de alta, *totius est in libris* (Gui Patin)[20]. Teoria conform căreia „totul în lume există pentru a ajunge la o carte" (Mallarmé)[21] aparține — cum se vede, destul de tardiv — aceleiași logici și filiații spirituale. Ontologia cărții o definește mereu ca absolută, totală, infinită. Ea creează tot, conține tot, exprimă tot. Simbol al aspirației

umane spre ființare, totalizare, cunoaștere, înregistrare, memorizare, cartea aspiră la realizarea idealului suprem: Cartea prin excelență, materializarea și modelul absolut al tuturor „reproducerilor" sale virtuale. Asemenea *Torei*, învățată în 70 de limbi, sau a *Bibliei poliglote*, Cartea laică este scrisă și ea în toate limbile pămîntului, în toate exemplarele imaginabile, pe toată hîrtia disponibilă. Imaginea cerului de hîrtie, de tradiție folclorică, exprimă tocmai o astfel de aspirație, de creație și sinteză nesfîrșită și totală. Aceste nostalgii metafizice găsesc în simbolul cărții o desăvîrșită ilustrație. În același mod este simbolizată și concepția cărții unice. Cuprinderea tuturor cărților într-o singură carte reface ideea cărții unice într-un plan universal, cultural și de cunoaștere.

Ideea culturii enciclopedice, grupate, organizate și divulgate într-o singură carte (= tot într-o carte, tot = carte) este în felul acesta reconfirmată și reactualizată. Ea ascultă de o dublă mișcare: dilatarea și comprimarea pînă la extrema limită într-o direcție sau alta. Într-un sens, suma total-ideală a cărților strînsă într-o carte unică, gigantică. În celălalt, concentrarea extremă, într-un volum invers proporțional cu totalitatea conținutului său. Acest dinamism interior duce fie la extremă pulverizare și specializare, fie la compendiul unic, prin refacerea aceleiași totalități cu semnul minus. Prima tendință este exemplar ilustrată de marile enciclopedii medievale de tipul *Speculum mundi*, *Opus majus*, *Thessaurus*, *Speculum majus*, *Li livres dou Trésor* etc. A doua, de antologii gen *Florilegium*, *Liber sententiarum*, *Fiore di virtù* etc. Tendința de condensare a unei întregi opere rezultă și din titluri nominalizate ca *Flores Bernardi*.

Contrar unor observații de ordin istorico-statistic, dinamismul își păstrează mișcarea intrinsecă pînă azi. Ideea de inventar și index general, practic (*sine labor*, Petrus Lombardus; *P.L.*, 192, c. 522), de uz personal, reapare mereu. La fel a rezumatului (*abrégé*), care condensează, elimină prolixitatea și repetiția, extrage esența ultimă și înlocuiește comod toate cărțile: „Cartea pe care o concep și ar putea ține locul tuturor celorlalte", „o carte care ar face pe toate celelalte inutile"[22]. Idealul enciclopedic n-are altă rațiune ultimă. În limbajul lui Novalis el se numește „Enciclopedistică" (*Encyklopaedistik*) și echivalează nu numai cu ideea de carte absolută, „biblică", dar și cu o „metafizică critică" a întregii receptări a literaturii[23]. Ratarea proiectului de către Flaubert (*Bouvart et Pécuchet*) și Mallarmé (*Le Livre*) ilustrează perfecta utopie a proiectului. Caracterul său experimental este în același timp manifest. Redescoperirea ideii, ca și a tradiției sale imediate, care include și pe Joubert, între alții (M. Blanchot, *Le livre à venir*), nu mai poate surprinde pentru cine urmărește desfășurarea sistemului ideii de literatură în toate compartimentele și articulațiile sale. Numărul enorm de dicționare, manuale, compendii, lexicoane și enciclopedii de citate, atît de tipic epocii actuale, dovedește în continuare vitalitatea și funcționalitatea principiului „cărții unice". Trecută prin toate fazele, ideea enciclopedică este în cele din urmă „epuizată".

Relațiile dintre ideea de carte și cultură nu sunt numai simbolice, dar și de ordinul identității. Cartea este simbolul, produsul și instrumentul culturii. Cultura reprezintă totalitatea cărților scrise. Cartea face inutilă comunicarea, „performanța", învățămîntul oral. Cunoașterea se dobîndește prin scris, azi livrescă prin definiție. Întregul proces al învățării, acumulării, formației culturale are în centrul său cartea sub toate formele. Asociația celor două idei este constantă, cu valoare de invariant încă din Antichitate. Cartea este un „profesor mut" (Aulus Gellius, XIV, II, 1). Evul Mediu leagă indisolubil ideea de carte de actul memorizării, instruirii, studiului, de *clergie*. Cultura pentru Petrarca este o *librorum lectio* (*Fam.*, III, 6). Procesul de educare, disciplină, formație intelectuală duce la alte noțiuni tipice ca *Zuchtbuch*, *test-book*, *Carte românească de învățătură* (Varlaam, 1643), „carte de înțelepciune". Din care cauză, abecedarul rămîne prototipul cărții unice, perfecte, exemplare (Jean Paul Richter, *Leben Fiebel's*). Lexicografia actuală reține și ea accepția cărții care „învață", „izvor de învățămînt", „manual" etc. A fi *cărturar*, om de carte, om de cultură, exprimă — în spațiul limbii și culturii române — aceeași idee. Metafora „foamei de cărți" (Petrarca: *libri satiari*, *Fam.*, III, 18), a lui *bibliophagos*, a cărții aliment, ingerat și asimilat, poate fi întîlnită și la pedagogi (Comenius).

Cultura este deci totală sau nu există. Ideea de absolut devine prin laicizare idealul absolutului cultural, echivalentul nu numai al sumei scrierilor, cărților, dar și al cunoștințelor, totalității culturii închisă într-o carte-sinteză. Ea este completă, unică și definitivă. Concepția cărții = „toată știința" apare de altfel încă la scribii egipteni[24]. Va fi reluată neîntrerupt sub diferite forme și în diferite expresii: *Art général*, *Plaza universal de todas sciencias y artes* (Suárez de

Figueroa, 1629), *libro de libros, Handlexicon, Book-Knowledge, véhicule* sau *dépôt de savoir* (M. Blanchot), adevărat *topos* fără paternitate. Prima gramatică arabă se numește pur și simplu „cartea" *(Kitâb)*. Ideea de „depozit" orientează întreaga definiție a literaturii culturale (sau a culturii literare, ceea ce este exact același lucru) spre conservare, continuitate, tradiție culturală. Cartea este „o cărămidă comprimată în care umanitatea păstrează o parte din arhivele sale", iar literatura o „experiență păstrată în cărți și scrieri de orice fel, în care etosul și tehnologia unei culturi sunt conservate"[25]. Astfel de definiții și altele de acest tip, apărute pe terenul ferm și esențial al literei scrise, sunt printre cele mai proprii și mai exacte.

Cartea preia, din aceeași cauză, toate caracterele „literelor", totalitatea definițiilor tradiționale. Vom reîntîlni deci expresii ca *libri boni* (Seneca, *Ad. Luc.*, XLV), *bons livres* (Ch. Sorel, *De la connaissance des bons livres*, 1671), *libros de humanidad, libris de artes liberales* etc. „Cartea bună" constituie o valoare intrinsecă mai întîi prin cantitatea apoi prin calitatea sa. De unde și principiul ierarhic: *bonus liber melior est... major* (Pliniu cel tînăr, I, XX, 4). Prestigiul cărții este atît de mare încît, de fapt, nici nu pot exista cărți integral proaste, în care să nu găsim și ceva util (III, 5, 10). Cărțile superioare și inferioare vor fi în permanență clasificate după astfel de criterii. Formule ca *haut livre du Graal*, în Evul Mediu, *grand livre, great books* (= cărți clasice, fundamentale) în epoca modernă, refac invariabil aceeași schemă. Ea culminează în formula unicității și totalității superlative, obiect de admirație sau teroare: *timeo hominem unius libri* (Sf. Thomas d'Aquino). Cel ce nu cunoaște decît o singură carte poate fi un adversar redutabil ori o teribilă calamitate. Mai ales atunci cînd, deținînd puterea, el nu jură decît pe o singură carte, respectiv dogmă, religie sau doctrină. Intoleranța, dictatura spirituală, suprimarea celorlalte cărți și alte asemenea ravagii devin în acest caz inevitabile.

Concepția cărții unice, totale, cunoaște și cîteva formule celebre, pur literare, care-i dovedesc marea vitalitate. Ele îi conferă un prestigiu considerabil fără însă a-i adăuga vreo notă esențială. Este vorba de metafore ilustre: *cartea naturii*[26], *cartea lumii, cartea vieții,* care literaturizează și rezumă în mod eminent ideea de carte, *i.e.* scriere, literă, literatură. Toate sunt în ultimă analiză expresii ale laicizării

ideii și lecturii cărții divine, scrisă de divinitate dar citită de laici cu optica și prin preconceptele lor. Natura, lumea, viața primesc progresiv conotații cosmologice, epistemologice, semiotice, etice etc. printr-un referent unic: cartea ca univers de semne, sistem de corespondențe macro/microcosm, obiect de investigație științifică. Ea este obiectul hermeneutic prin excelență, căci aceste „cărți" se cer descifrate, interpretate, raportate la un cod de semnificații. *Cartea mașină,* care stochează și produce informații, expresie a civilizației mecaniciste moderne, „dezumanizate", ultima din aceste imaginicheie, aparține aceleiași familii semantice.

4. Concluzia are simplitatea evidenței: cartea este însăși literatura și invers... Cartea materializează literatura, o rezumă, o simbolizează. Ea este un loc privilegiat al ideii de literatură, care vede în carte definiția sa firească, imediată, la nivelul elementar al literei scrise și tipărite: literatura, în această accepție, este deci totalitatea, suma cărților, de orice conținut sau categorie, prin metonimie cartea pur și simplu. Relația *carte = literatură* este percepută în mod constant ori de cîte ori ideea de literatură se recunoaște în suma scrierilor, semnificațiilor și valențelor sale. „Lumea cărților" și „Lumea literaturii" (*Buchwelt* și *Litterarwelt* în limbajul lui Novalis) nu pot fi decît sinonime.

Literatura primește la acest stadiu extensiv al accepției sale două tipuri de definiții. Prima procedează prin omologare implicită. Frecventă încă în secolul XVIII, ea produce expresii stereotipe gen *Literaturbücher, Bücherliteratur, book literature* etc. A doua, prin omologare explicită: „Cartea sau monument literar", literatura „cuprinde orice este tipărit într-o carte", „ansamblu de cărți" (referințe multiple). Extensivă este și omologarea cărții cu orice gen de manuscris sau compunere scrisă, texte folosite de truveri sau opere de redactare personală. Wace, Chaucer și alții se prezintă încă în Evul Mediu drept autori de „pagini scrise", de „cărți"[27]. Apariția tiparului consolidează aceeași sinonimie (scriere = carte tipărită) consacrată și de dicționare: autor este „cel ce a compus o carte tipărită" (Richelet, *s.v.*), „autor, în materie de literatură se spune despre toți cei ce au dat la lumină o carte", „scriitor se spune de asemeni despre cei ce au compus cărți, lucrări" (Furetière, *s.v.*). Scriitorul se va numi, în mod firesc, *Buchdichter, Buchschreiber*. Cartea este semnul distinctiv al activității „omului de litere".

Definiția intensivă procedează prin sinteză și reducție la toate nivelele. *Cartea unică = literatura unică* este postulatul de bază. Întreaga literatură prefigurată de un singur volum, care poate fi concentrată efectiv într-un singur volum. Teza are un puternic ecou în conștiința romantică (K. Ph. Moritz, Fr. Schlegel, *Ideen*, 95 etc.) și ascultă de logica transtemporală a condiției sale unice transformată în prototip. Faptul că autori foarte diferiți și fără filiație directă ca Joubert, Senancour, Flaubert, Mallarmé pînă la Borges și alții după el au obsesia cărții unice; imaginare, mereu variate și mereu aceeași, scrisă de un singur autor impersonal, anonim, atemporal, vorbește de la sine. Prin aceeași logică reducționistă, cartea, *i.e.* literatura, poate fi redusă la un simplu rezumat, citat sau vers unic. După o frumoasă legendă de epocă, literele se înfățișează lui Dante, care face din ele o singură carte. Simetric enciclopediei și crestomației culturale, apare și proiectul „enciclopediei" personale, al concentrării unei opere întregi într-o singură carte. Mereu adăugată, reînnointă, refăcută, „cartea mea rămîne una și aceeași" (Montaigne, III, 9). Ideea antologiei care se substituie „operelor complete" ale unui autor, realizată uneori chiar de cel în cauză (de ex. *Jean Paul Geist...*, 1800), are un conținut identic. *Roland Barthes par Roland Barthes* nu este deci în nici un caz o inovație. Ea rămîne astfel doar pentru inocenți. Tot ce ai de spus poți să spui și într-o singură carte. Există autori care prin refacerea, revizuirea, republicarea continuă a operelor lor dau impresia că scriu de fapt o singură carte (la noi E. Lovinescu). Cînd începe să primească determinări categoriale, cartea devine paradigmatică pentru orice scriere în „versuri" sau „proză" de orice gen *(Livre, Dict. de l'Ac. fr., s.v.)*. În felul acesta, romanul constituie, precum la romantici (Novalis, Fr. Schlegel, *Lyceum Frag.*, 78), „cartea vieții", compendiul unei vieți întregi. Formule moderne, germane, ca *Buchdrama* sau *Lesedrama*, „spectacole într-un fotoliu", ilustrează același mecanism semantic. Literatura sau cartea unică se situează dincolo de genuri sau include toate genurile.

Pe o treaptă și mai înaltă de generalizare, problema cărții devine problema însăși a literaturii, a creației și esenței sale. A scrie o carte echivalează cu a scrie, a face literatură în sensul cel mai propriu și mai decisiv al cuvîntului. Ceea ce implică o întreagă operație de elaborare, compunere, construcție. Încă din Antichitate se știa că „a scrie o carte este dificil" (Martial, VII, 85). Distincția permanentă dintre „carte"

și orice alte scrieri, improvizate, spontane, vorbește în același sens. Din care cauză, „a face o carte și a face o lucrare *(ouvrage)* sunt două lucruri deosebite" (Joubert). Mallarmé era efectiv obsedat de ideea „cărții" arhitectonice, premeditate, riguros constituite și precis delimitate. Valéry la fel[23]. Ea nu implică numai tehnică, ci și o facultate specială. Cartea este „munca sau compoziția unui savant sau om de talent *(homme d'esprit)*" (Furetière, *s.v.*), punct de realizare maximă a unui scriitor. Ideal de realizare literară, cartea devine esența însăși a acestei realizări, respectiv a literaturii. „Limbajul cărții" este limbajul literaturii propriu-zise, specificul său literar. Literatura devine Cartea, nimic altceva decît Cartea însăși: esențială, adevărată, autentică. Tezele moderne conform cărora „literatura se realizează în funcție de carte" (Thibaudet, Genette, Blanchot) sunt foarte adevărate, dar nu și foarte... moderne. În același mod, ideea de carte unică reformulează ideea de literatură universală, care poate fi concentrată, la fel, într-o singură carte. Mazzini a avut limpede această noțiune, exprimată fie și metaforic în *D'una letteratura europea (1829)*. Concentrarea tuturor genurilor într-o operă (idee romantică) răspunde aceleiași nostalgii a universalității literare. Orice antologie a literaturii universale, cartea „locurilor" sale celebre, realizează *in nuce* un proiect identic.

Caracterul arhetipal al cărții absolute, concepție de cea mai veche tradiție, devine însuși principiul generator al literaturii. Ea se definește și se constituie, în perpetuitate, prin și în interiorul acestui model. „Cartea mea trebuie să devină o biblie științifică, un model ideal și concret — și un germen al tuturor cărților" (Novalis, *Allg. Brouill.*, 497). Cine se ridică la această perspectivă, „contemplă un principiu al tuturor operelor posibile". Literatura se transformă într-o eternă *ars combinatoria* a cărei regulă devine exemplară. Mallarmé a avut și această intuiție atunci cînd imaginează un enorm și unic volum, calculat matematic, cu foi permutabile. Cartea se alimentează astfel din propria sa esență și substanță, în mișcare ciclică, infinită. Ea nici nu începe, nici nu sfîrșește. „Literatura este inepuizabilă pentru simplul motiv că o singură carte există" (Borges). Ea se face pe ea însăși, întreținîndu-se din propria sa mișcare. Autogeneza implică, în ultimă analiză, autonegarea. Cartea absolută, supremă, care exclude pe toate celelalte, sfîrșește prin a se anula pe sine. Dacă poate fi imaginată o carte despre „tot", de ce n-ar fi

posibilă și una despre „nimic“ (Flaubert)?[29] La un pol, deci, o deschidere enormă spre tot ce poate fi scris; la celălalt, spre ceea ce nu se poate scrie, spre tăcere, spre liniștea totală. O carte *en creux*, care s-a abrogat pe sine și a intrat în neant. Întreaga problemă a antiliteraturii, cu care ne vom reîntîlni în mod inevitabil (VIII, 4), este de pe acum anticipată.

3. BIBLIOTECA LITERATURII

Descifrarea metodică a semnificațiilor ideii de literatură se „învîrte“ deci în mod necesar în jurul cîtorva sensuri-pivot: scriere, cultură, totalitate. Intervine, totodată, și efectul circularității sistemului de interpretare, care acționează în permanență prin recuperări și reformulări augmentative. În felul acesta, noi accepții ale scrierii, culturii și totalității sunt atrase în cîmpul demonstrației. Ele introduc în discuție conotații diferențiate, dar de același ordin al conservării, organizării și totalizării literaturii.

1. *Biblioteca* este una dintre acestea, de uz curent, permanent și universal. Derivație directă din gr. *biblón* = carte, diminutiv: *biblos* = partea verso a foii de papirus[1], gr. *bibliothéké* (< *biblion* + *théké* = „ladă, loc de depozit“), lat. *bibliotheca*, ea păstrează inițial, pe întreaga perioadă a Antichității, sensul prim, fundamental, de scriere sacră. Prototipul fiind Biblia, *biblioteca* devine un sinonim consacrat prin formule-tip: *Bibliotheca Divina, coelesta bibliotheca, sacra bibliotheca* (Sf. Ieronim; *P.L.*, 28, c. 31; *Ep.*, 5, 2; *P.L.*, 22, c. 337). Această accepție, foarte frecventă în Evul Mediu, se păstrează pînă în secolul XV, cînd *Biblia* se impune în mod definitiv[2].

Regimul sacralizării originare a „bibliotecii“ are și o formă instituțională. Primele temple sunt și primele biblioteci. În Egiptul antic, zeul stă în „casa cărților“[3], biblioteca sacră egipteană poartă numele de „locul tămăduirii sufletului“ (Diodor, XLIX, 3). Heraclit își depune opera în templul Dianei din Efes (Diogenes Laertios, IX, V, 6). La Roma, biblioteca păstrată în templul lui Apollon de pe Palatin, face același oficiu[4]. După același model sacralizat, vor fi depuse texte și în mănăstirile și bisericile creștine. Jean-Jacques Rousseau,

într-un moment de criză morală, nu va proceda — întru tîrziu — altfel. Pentru întreg Evul Mediu creștin biblioteca este un *scrinium sanctum*.

2. Ideea de depozit, în sensul cel mai propriu (clădire-local, încăpere, mobilă), se impune cu aceeași evidență. Biblioteca este locul unde sunt adunate, păstrate și citite cărțile. Constituirea unor arhive istorico-administrative datează din perioada asiro-babiloniană. Tezaurizarea textelor sacre, apoi profane, este încă una din cauzele constituirii bibliotecilor. Apariția bibliotecilor publice, mai întîi la Roma, ilustrează același proces orientat tot mai mult spre „capitalizarea“ culturală. Definițiile antice reține, deci, și acest sens: *librorum repositio* (Isidor din Sevilla, *Etim.*, VI, I, 3, *De bibliothecis; P.L.*, 82, c. 235), *eo quod ibi libri recondantur* (Hugo de Saint-Victor, *De scripturis . . .*, XII, *De bibliothecae interpretatione; P.L.*, 175, c. 18). Metafora „cetatea cărților“, *bibliopola*, este tot antică[5], ca și formațiile *libraria, librarius* (Martial, II, 8). *Bibliotheca* propriu-zisă apare în Evul Mediu (sec. IX), apoi se generalizează[6]. Se constată și forma paralelă *liberaria*[7]. Latina umanistă echivalează ambele noțiuni: *librairie, bibliothéque* (R. Estienne, *s.v.*). Library se va impune definitiv în domeniul anglo-saxon. Unele ambiguități au drept cauză suprapunerea sensurilor de scriere și publicare, inclusiv în sensul editării și consultării publice, precum la Tacit: *in bibliothecas referre* (*Dial.*, 21). Un alt echivoc, produs prin amalgamarea *Bibliei* și a *bibliotecii*, dă naștere unui adevărat joc de cuvinte: *Bibliotheca mea servat meam bibliothecam*[8]. Ulterior, în Evul Mediu tîrziu, biblioteca va fi asimilată în mod direct cu *l'escriture*, lăsînd în continuare deschisă portița ambiguității: text personalizat sau nu etc.

Sensul figurat se dovedește mult mai revelator. *Biblioteca* devine încă o noțiune centrală a culturii literare în formă „stocată“ și organizată. A fi „om de bibliotecă“ (ulterior „șoarece de bibliotecă“), erudit, savant, se traduce, la început, prin noțiunea: *bibliotecae politus*[9]. Evul Mediu asociază definitiv *biblioteca* de ideea culturii colectate, depozitate, stratificate, de tradiția culturală perpetuată prin ea însăși. În biblioteci „se strînge ce s-a mai strîns“[10]. Ea va fi recunoscută, precum la Montaigne (III, 3), drept spațiul cultural prin excelență, al lecturilor și asociațiilor libere, în totală disponibilitate de spirit, în izolare și securitate. Solitudinea studioasă pe care o favorizează conferă bibliotecii statutul unei adevărate „si-

hăstrii printre cărți"[11]. Doctrina clasică, fixată de G. Naudé, *Advis pour dresser une bibliothèque* (1627), are în centrul său preocuparea instruirii libere, plăcute și totale, prin acest instrument de neînlocuit al formației intelectuale și studiului organizat care este biblioteca. Ideea accesibilității și universalității culturii este de asemenea prezentă, ca și a posibilității consultării practice, uzuale și rapide a referințelor esențiale[12]. Biblioteca — „imagine a culturii" — își păstrează pînă azi prestigiul, loc comun stimabil și . . . inevitabil.

În același sens se poate vorbi (așa cum fac de altfel antropologii) și de „biblioteci orale": adevărate depozite ale tradițiilor orale, memorizate și recitate. Din care cauză — dramă specifică și azi culturilor orale, admirabil definită de un reprezentant al lor — „fiecare bătrîn care moare este o bibliotecă ce arde"[13]. Bineînțeles, înțeleptul, eruditul, savantul, retorul antic, oral prin definiție, s-au bucurat la timpul lor de același elogiu. Despre Crates s-a spus că a fost o „bibliotecă vie"[14].

3. Ideii de depozit i se adaugă, în mod firesc, practica și motivarea *colecționării*, în același sens propriu și figurat. Biblioteca este o colecție de cărți alcătuită după un plan, în vederea unor finalități culturale sau politico-sociale bine definite și urmărite. Primele colecții orientale de „cărți", precum a lui Assurbanipal, corespund acestei ultime categorii, adevărată arhivă imperială, personalizată însă[15]. Aristotel a fost, se pare, primul care colecționează cărți (Strabon, 13, 1, 54) în vederea studiilor sale. Se conturează limpede, începînd tot din Antichitate, și pasiunea complexă a colecționării de cărți: plăcerea acumulării, snobismul, ambiția marelui *standing* social-cultural și, bineînțeles, ideea de investiție. Regele Ptolemeu Filadelful avea acest impuls, *studio bibliothecarum* (Tertulian, *Apol.*, 18; *P.L.*, 1, c. 379), ca și mulți tirani greci, care și-au cucerit în acest mod un titlu de glorie. Celebra bibliotecă din Alexandria nu are altă origine[16]. Locul unde se păstrează colecția și colecția propriu-zisă se confundă. De unde sensul „literar": *literatura = totalitatea cărților bibliotecii*. Aceeași evoluție semantică are și „magazinul" de cărți, sinonim tardiv al bibliotecii[17].

„Colecția" de cărți se identifică și cu ceea ce se numește azi „culegere", *corpus*, *recueil*, *Sammlung*, noțiuni moderne pentru o practică și ea foarte veche. De la colecția generală la colecția unei opere. Gruparea scrisorilor particulare ale

lui Aristotel formează o astfel de „culegere", echivalentă cu o „operă"[18]. Exemplul clasic al culegerii de scrieri este însă Biblia considerată, începînd din Evul Mediu, în același timp ansamblul și *corpus*-ul cărților Sfintei scripturi[19]. Prestigiul acestui tip de „culegere-bibliotecă" este atît de mare, încît el este invocat și de enciclopediștii francezi[20]. La fel și de Novalis, în reveriile sale enciclopediste, în „bruionul general" despre cartea unică. După el, „Biblia este o bibliotecă organizată în mod desăvîrșit. Schema Bibliei este deci schema bibliotecii"[21]. Exegeza catolică vede și azi în Biblie o „bibliotecă vie".

Manifestarea și administrarea colecției pune totodată problema clasării și clasificării conținutului său. Simplul inventar nu mai este de ajuns. Operația are urmări profunde, deoarece implică un anumit aranjament pe „genuri". Apariția categoriilor literare, introducerea criteriului tipo și morfologic în totalitatea scrierilor nu are altă origine. Clasificările bibliotecarilor din Alexandria deschid, în același timp, drum dogmatizării. Schema devine rigidă, iar cărțile incluse încep să fie canonice, exemplare, singure demne de a figura într-o bibliotecă model. Este încă o formă a permanentei ierarhizări *superior/inferior* (VII, 1). În același mod s-a constituit, tot prin catalogare și clasificare, și canonul scrierilor aristotelice. Numărul „claselor" de scrieri poate varia, însă principiul rămîne mereu același. Biblioteca din Alexandria avea de pe acum clasificarea sa, *verbi gratia*, „zecimală", dar numărul criteriilor de catalogare ca și al categoriilor variază. În secolul XVIII, de pildă, întîlnim proiecte de biblioteci cu cinci sau nouă compartimente[22]. Introducerea unui principiu de organizare, clasificare și ierarhizare reprezintă — cu toate riscurile și exagerările sale — un mare progres, de pe urma căruia critica, istoria și hermeneutica literaturii vor profita în mod considerabil. Trebuie bine subliniat caracterul „originar" al acestei contribuții „biblioteconomice" și de „bibliologie" (termeni folosiți și de bibliotecarii-bibliografi români[23]). Toate problemele esențiale ale bibliotecii sunt puse, de fapt, încă de la constituirea conceptului său.

Ideea de colecție introduce și sensul figurat, de mare tradiție editorială, al colecției de gen, specializate, științifice. Exemple tipice, franceze: *Bibliothèque de Troyes*, *Bibliothèque bleue*, de cărți de colportaj, *Bibliothèque rose*, de cărți pentru copii, germane, *Sammlung Göschen*, clasicii literaturii universale și germane etc. Biblioteca pentru toți, românească,

editată după model german, introduce la noi aceleași principii. El este tipic întregii organizări editoriale moderne. Toate marile case de editură au astfel de „biblioteci" specializate.

4. Spiritul *enciclopedic* transmite bibliotecii încă un înțeles și o notă caracteristică. Depozit, în principiu, integral de cărți, „biblioteca"-operă tinde la cuprinderea universală, totală, a materiei tratate. Primele „istorii universale" antice se vor intitula deci, în mod firesc, *Biblioteci* (Diodor, Apollodor). Marile enciclopedii medievale, perioadă de glorie a ideii, poartă titluri identice: *Bibliotheca mundi* (sau *Speculum majus*) de Vincent de Beauvais, *Biblionomia* (Richard de Fournival), *Heptateuchon* sau *Bibliotheca septem artium* (Thierry de Chartes), *Bibliotheca universalis* (Guillaume de Pastrengo) etc. Toate aceste biblioteci se vor „oglinda" tuturor cunoștințelor, prezentate sistematic și istoric pe ramuri. *Bibliotecile* Renașterii (*Bibliotheca Universalis*, de Conrad Gessner, de pildă) reeditează același spirit. Limitele acestor enciclopedii, inclusiv în viziunea lui Erasmus, se vor ale lumii întregi.

Evoluția ideii se produce în mai multe direcții care-și păstrează actualitatea și eficiența pînă azi. Necesitatea consultării rapide, practice, produce, precum la Comenius, titluri sau subtitluri gen *Bibliotheca Portabilis*. Cînd concepția popularizării culturale, în forme accesibile, chiar delectabile, se extinde, apar lucrări de tipul *Bibliothèque curieuse et instructive* (P. Menestrier, 1704). Formula se generalizează în secolul XVIII prin publicații periodice fie de profil, fie beletristice. (*Bibliothèque universelle et historique*, 1678—1693, a lui Le Clerc este cea mai vestită). La acest nivel, „biblioteca" suferă o anume degradare, dar dinamica își păstrează întreaga energie (C. Denina, *Bibliopea*, 1776). Toate marile proiecte enciclopedice ale secolelor XIX și XX continuă, în forme perfecționate și adesea hipertrofice, tradiția și concepția acelorași „biblioteci" universale.

Încă de la constituirea bibliotecii din Alexandria programul totalității era trasat cu limpezime și energie. Ea trebuia să cuprindă „dacă va fi posibil, toate cărțile din lume", „toate cărțile grecești și ale tuturor altor națiuni"[24]. Idealul este deci biblioteca totală, completă. Este visul și utopia tuturor „bibliotecarilor" enciclopediști din toate timpurile. Lui *res litteraria* i se adaugă deci, în mod necesar, precum la Leibniz, *res libraria*[25]. Noțiunea va fi înțeleasă tot mai mult, în sfe-

rele academico-didactice, în sensul unei adevărate enciclopedii introductive în studiile literare (un titlu tipic: B. G. Struve, *Introductio in notitiam rei litterarie et usum bibliothecarum*, 1715). Semnificativ este și faptul că teoria și programul „bibliotecilor" epocii reiau pînă la saturație ideea prezentării „tuturor cărților", „tuturor genurilor de știință și de literatură" (de ex. Louis Laïeul de Chaudon, *Bibliothèque d'un homme de goût*, 1772). Prin L. Aimé-Martin[26] obsesia se răsfrînge, în mod direct, și în cultura română, în faza sa enciclopedică. Dovadă *Chemare* de I. Heliade Rădulescu și *Plan de o mică bibliotecă universală* de I. D. Negulici (1846). Formată și dezvoltată pe aceste coordonate, ideea de bibliotecă nu-și va dezminți vocația totalității (a „sumei" repetă Th. Mann[27]) nici în epoca modernă. Nota fantastică la Borges, în *Biblioteca Babel*, nu trebuie să înșele: este „biblioteca" de totdeauna, redusă doar la ultimele consecințe: infinită, sistematică, totală, eternă etc., evocată într-un stil descriptiv, glacial și precis inimitabil. Imaginea literaturii întregi, actualizată în și prin „bibliotecă", de fapt adevărat truism, poate fi întîlnită și în „noua critică"[28].

5. Simplă, stabilă și unitară în aparență, ideea de bibliotecă este dominată în realitate de o complexă dialectică interioară: ea oscilează între totalitate și selecție, între înregistrarea și epuizarea sumei cărților la un pol și idealul restrictiv al *cărților „alese"*, puține și fundamentale, la celălalt. De la enorma dilatare, la principiul selectiv, valoric, ierarhic — ideea de complet evoluînd de la cantitativ la calitativ — acesta este sensul interior al ideii bibliotecii. De unde higiena și deontologia lecturii recomandată încă din Antichitate. „A citi multe cărți distrage spiritul" (Seneca, *Ad. Luc.*, II), „dăm ce e mai de seamă pe genuri, nu facem o inventariere de biblioteci" (Quintillian, X, 1, 104). Introducerea criteriului restrictiv devine o metodă de organizare și selecție, care va da, începînd din Renaștere, programul și formula „bibliotecii selective", „selecte" (A. Possevinus, *Bibliotheca selecta*, 1593). Biblioteca devine ghid, îndreptar, referință de bază. Toate, dar absolut toate definițiile clasice văd în ideea de selecție suprema rațiune de a fi a bibliotecii: „alegere" *(choix)*, „alegere motivată" *(choix raisonné)*, indicații de selecție *(savoir faire un choix)*, puneri în gardă împotriva achizițiilor greșite *(mauvaises acquisitions)* etc. Tradiția bibliotecii selective este

puternică. Ea poate fi urmărită pînă în epoca actuală, inclusiv sub ochii noștri.

Productivitatea critică implicită și explicită a „bibliotecii" ca instrument critic este deci considerabilă. Selecția operată determină valorizarea. Cartea selectată, „cartea de bibliotecă", este „bună", „clasică", „exemplară", prin definiție. În același timp, biblioteca devine un adevărat instrument critic, un ghid de lectură. Ea dă „o idee pentru alegerea cărților celor mai necesare formării unei biblioteci"[29]. Sensul critic și în același timp practic este evident și din titluri: *La Bibliothèque française, ou le choix et l'examen des livres françaises* (Ch. Sorel, 1664), *Conseils pour former une Bibliothèque peu nombreuse mais choisie* (I. H. S. Formey, 1746) etc. Apariția listelor ideale, foarte selective, se explică în același mod. Numărul simbolic este de 100: La Mothe Le Vayer, *Du Moyen de dresser une bibliothèque d'une centaine de livres seulement* (1654), dar el variază: de la 5—6 titluri la Bacon *(De studiis et lectione librorum, sermo* 48), cîțiva mari clasici, *La Bibliothèque des pauvres*, la Gui Patin (de aceeași opinie va fi și Flaubert), pînă la 20, 50 de titluri la alții. În orice caz, visul bibliotecii ideale revine mereu. Anchetele contemporane de presă de tip *Les dix romans français que . . .*, răspund aceleiași preocupări. Îndărătul listelor bibliotecii canonice se ascunde — cum am văzut — unul din înțelesurile cele mai profunde ale ideii de literatură: nostalgia cărții unice, perfecte.

Constituirea sa pleacă de la principiul obiectiv și universal al judecății de valoare. Este vorba de „biblioteca geniului uman", obiectivă și necesară, adevărat imperativ categoric intelectual. Faptul că și Fr. Schlegel reflectă la o „bibliotecă obiectivă"[30] are aceeași motivare. Listele nu sunt preferențiale, ci riguros motivate. În același timp, criteriul perfecțiunii, calității superlative, selecției, „cărții celei mai bune în fiecare gen de literatură" orientează întreaga operație spre concentrare și esență. „Biblioteca" devine în mod necesar antologică, rezumativă, încă din Renaștere, și Leibniz nu o va concepe altfel. Dacă Biblia este „eșantionul" tuturor cărților (Novalis, *Allg. Brouill.* 504), prescurtarea, biblioteca *abrégée*, va fi metoda fundamentală. Obiectivul final este „chintesența", esența însăși a cărții (a literaturii) redusă — încă o dată — la proporțiile cărții unice.

A face o singură carte din toate cărțile, a impune bibliotecii legea cărții unice, reprezintă o practică, după cum am văzut, cunoscută încă din Antichitate. Alături de Diodor și

Apollodor, „biblioteca" lui Photius („inventarele și enumerarea cărților pe care le-am citit . . ."[31]) procedează în același mod. Dar acest jurnal de lectură este denumit „Bibliotecă" abia în Renaștere, cînd ideea compilării și compulsării ajunge să caracterizeze din plin acest tip de lucrare, ca și în cazul lui Diodor de altfel[32]. Despre Dante s-a spus, tot în această perioadă, că a strîns „o bibliotecă într-o carte", *una libreria in un libro*[33]. A construi o bibliotecă fictiv-ideală prin reducție maximă (într-un volum, toți autorii greci, în altul toți autorii latini, cum intenționa, de pildă, La Mothe Le Vayer), a proceda prin substituție, *échantillonage* sau rezumare, constituie soluția cărții totale și infinite, a „cărții unice continui", făcută din rezumate și excerpte, pe care o visau romanticii, ca și Fichte, între alții[34]. Marea nostalgie absolută a cărții și literaturii trebuia să conducă la astfel de programe ideale și utopice[35].

4. BIBLIOGRAFIA LITERATURII

1. Noțiune — în perioada actuală — destul de compromisă și minimalizată, cu iz scientist-pozitivist, sugerînd erudiția prăfuită, *bibliografia* constituie nu mai puțin încă o definiție tradițională și legitimă a *literaturii*, curentă în special în limbile de mare circulație. În acest înțeles, *literatura* = totalitatea referințelor despre o temă; „literatura de specialitate" = *bibliografia unei probleme*. Literatura unui subiect constituie, în limbajul științific-documentar, în special occidental, o expresie cu totul frecventă, uzuală. Nu este o accepție laterală, marginală, nici în alte zone, deoarece întreaga activitate culturală și de cercetare folosește, peste tot, bibliografii, condiționată de existența și de consultarea „literaturii" sau „bibliografiei" problemei studiate. În plus, ea desinde dintr-o nobilă tradiție. Bibliografia literară se naște o dată cu ideea de literatură, de la care preia întreaga vocație totalizantă, adăugîndu-i precizări și nuanțe noi.

Identificarea „literaturii" cu ideea de referință, notiță informativă, izvor documentar etc. nu este nici ea, bineînțeles, modernă. Ea începe în domeniul latin, cu *notitia rei litterarla*[1], cu lucrări erudite de tipul *Bibliographia antiquaria*, de

I. A. Fabricius (1713), cu enciclopedii alfabetice bio-bibliografice de uz documentar-didactic. În limbile moderne, sensul actual apare foarte limpede încă din secolul XVIII, într-o sintagmă franceză ca: „literatura care are legătură cu subiectul tratat" (1738—1739)[2]. În cultura germană, expresia devine foarte curentă spre sfîrșitul secolului, sub forma „notițe bibliografice" *(bibliographischen Notizen)*, „registratură literară" *(litterarisches Registratur)*[3], în lucrări cu titluri ca *Beispielsammlung zur Theorie und Literatur des schönen Wissenschaften* de I. I. Eschenburg (1788—1795). Aceasta din urmă recomandă și constituirea unui domeniu specializat care presupune o metodă corespunzătoare. Critici ca Fr. Schlegel folosesc noțiunea *(litteratur)* în același sens, ca liste de izvoare. La fel Novalis, în însemnări manuscrise[4]. Generalizarea ulterioară a folosirii sale nu se mai cere dovedită.

2. Reîntîlnirea cu ideea de totalitate este deci pe deplin firească. Bibliografia aspiră la cuprinderea integrală, pe latură documentar-informativă, a referințelor despre un subiect. Faptul rezultă foarte limpede și din întreaga teorie și practică a *bibliotecii* amintite. Toate „bibliotecile" sunt *ipso facto* „bibliografii". Titluri edificatoare o dovedesc: *Bibliotheca bibliothecarum* (Philippe Labbé, 1664), *Bibliotheca Latina Mediae et Infimae aetatis* (I. A. Fabricius, 1734—1735), *Bibliotheca bibliothecarum nova* (Bernard de Montfaucon, 1739), etc. Dicționarele zise de „bibliologie"[5] care încep să apară sau manualele enciclopedice, de istorie a filozofiei etc., urmăresc același program: cunoaștere, documentare, informare, pe cît posibil globală. Reflexul cultural al literaturii este mereu prezent, iar titlurile — edificatoare — nu fac decît să-l ilustreze: *Bibliographie instructive: ou traité de la connaissance des livres rares et singulières* (G. F. de Bure, 1763). De la cunoașterea cărților, la cunoașterea totală prin cărți, acesta este obiectivul de bază.

O primă posibilitate de realizare — obiectivul extensiv al bibliografiei — are în vedere „tot despre toate". Este sensul clasic al bibliografiei universale. Biblioteca din Alexandria își propune să adune „scrierile tuturor oamenilor" fără nici o selecție (Eusebiu, *Hist. Eccl.*, V, 8, 11). Este prototipul cvasimistic al bibliotecii (= bibliografiei) totale. El reapare și în Evul Mediu sub forma listei integrale: *In ista tabula nominantur omnia scripta* (Bernhard Gui, sec. XIV)[6]. Renașterea

scoate pe primul plan *Bibliotheca universalis* (Conrad Gessner, 1545—1548), *sive Catalogus omnium scriptorum:* bibliografia tuturor științelor, a tuturor textelor tipărite și netipărite, din toate țările. Concepția tipică literaturii ca sumă culturală totală de scrieri. Suntem la faza cînd specializarea „literară" nu este încă posibilă, cînd completarea ulterioară a acestei bibliografii indică în mod expres cuprinsul său: *De omni literatura,* „toate scrierile" (J. J. Fries, 1583). Preocuparea nu este însă nici utopică, nici absurdă. Ea derivă din însăși logica totalizării, care produce în permanență lucrări ca: *Bibliografia general de alcance universal, Introductio universalis in notitiam cuiuscumque generis bonorum librorum* (V. H. Vogler, 1670), unde selecția operează doar în zona „bunelor litere", *Thesaurus Typographicus, Allgemeines Repertorium der Literatur . . .* (Jena, 1793), *Répertoire bibliographique universel* (Gabriel Peignot, 1812) etc. Sporirea enormă a producției tipografice nu dezarmează cîtuși de puțin această *fata morgana* a bibliografiei integrale. Dimpotrivă, ea se dovedește și mai activă în secolul trecut („O privire completă a literaturii", „ansamblul tuturor producțiilor tipografiilor noastre"[7]), ca și în al nostru, de altfel. Dovadă proiectele de fișiere mondiale de cărți, de cataloage colective universale, patronate sau nu de U.N.E.S.C.O.[8]. Obiectivul reapare și la unii teoreticieni actuali. Bibliografia ar fi chemată să se ocupe în continuare de „toate documentele"[9].

A doua posibilitate de realizare a totalității — obiectiv intensiv al bibliografiei — urmărește „tot despre un subiect": totalitatea scrierilor relative la o artă, disciplină, știință, sau la o temă precisă din interiorul acestor domenii. Este sensul actual, predominant, considerat ca specific, consolidat încă din secolul XVIII: „Literatura acestui articol" (în enciclopedia estetică a lui I. G. Sulzer, între altele[10]). Toți erudiții și savanții secolului XIX folosesc „literatura" în acest înțeles, consacrat și de toate marile enciclopedii și dicționare moderne: „Totalitatea cărților și scrierilor referitoare la un subiect particular" *(Oxford English Dictionary s.v.)*, „ansamblul lucrărilor consacrate unui subiect, unei chestiuni" *(Grand Larousse, s.v.)*, „ansamblul scrierilor relative la un obiect determinat (literatura de avangardă)" *(Enciclopedia italiană, s.v.)* etc. *Die Kunstliteratur, La Letteratura artistica,* înseamnă în consecință „bibliografie artistică" despre artele plastice. Cînd se referă la un domeniu artistic sau de creație, totalitatea producțiilor înre-

gistrate într-o ramură oarecare formează, de pildă, „literatura muzicală", iar în interiorul său „literatura pentru piano", „violoncel" etc. Bucla se închide cînd „totalitatea" are ca obiect propria sa totalitate diversificată: „Bibliografia bibliografiei". Pe măsură ce bibliografia se particularizează pe ramuri, apare, în mod inevitabil, și necesitatea reinventarierii și regrupării sale într-o sinteză superioară, supraordonată.

3. Tehnica de lucru a bibliografiei comportă două operații esențiale, care o produc și o condiționează în totalitate. Prima: *enumerarea*, stabilirea listei complete de cărți, echivalează cu însuși mecanismul de constituire. Originea bibliografiei este inventarul sau catalogul de bibliotecă. Prototipul este oferit de tabelele sau registrele bibliotecii din Alexandria (gr. *pinakes*), instrument de lucru în toate bibliotecile Antichității (Quintillian, X, 1, 57). Necesitatea practică este determinantă. Evul mediu creștin și latin consacră ideea de *catalogus*, cu o mare varietate de sinonime: *Thesaurus, descriptio librorum, registrum librarie, — librorum, inventarium librorum, nomina librorum, repertorium*, rar *bibliotheca*[11]. Unele dintre acestea *(Thesaurus)* se vor păstra pînă tîrziu. În limbile moderne, „catalogul" apare abia la sfîrșitul secolului XVI (Andrew Mounsell, *Catalogue of English printed Books*, 1595). Asimilarea sau substituirea progresivă a „bibliotecii" prin „catalog" contribuie la specializarea și la precizarea ideii de inventar general (*„Biblioteca* . . . este un catalog general")[12]. Deplasarea semantică explicită și explicată, de la „bibliotecă" la „bibliografie", consacră în mod definitiv ultimul termen[13]. Alte sinonime: *index, récensement* (de utilizare recentă), exprimă aceeași idee de inventar a listei care înregistrează și enumeră „toate" cărțile. La consolidarea și succesul concepției bibliografiei contribuie, în sfîrșit, într-o largă măsură, după apariția tiparului, și cataloagele editorilor și tipografilor. Publicate în vederea tîrgurilor de carte, începînd cu cele, vestite, de la Frankfurt[14]. Și publicitatea, de tipul *Nouvelles de Littérature, Nouvelles de la République des Lettres*, prin notițele lor periodice, răspîndesc aceeași practică. Ea corespunde cerințelor sporite de informare și documentare în continuă creștere.

Necesitatea de a introduce un principiu de ordine în enumerarea titlurilor duce la *organizarea* și *clasificarea* bibliografiei. Definiția se precizează în acest sens: „O listă de cărți aranjată după un anumit principiu"[15]. Apariția criteriului

atrage după sine clasificarea. Titlurile nu stau toate nici pe același plan, nici nu corespund acelorași categorii sau compartimente. De unde reapariția procesului, bine cunoscut, de ierarhizare și specializare. Primul produce formule de tipul *Primär* și *Secundär Literatur, Fachliteratur, Primary* și *Secondary Literature* sau *Sources*, foarte curente în domeniul studiilor germane și anglo-saxone. *Biblical Literature* (un exemplu între multe altele) înseamnă, în același timp, totalitatea scrierilor biblice și totalitatea scrierilor despre scrierile biblice. Al doilea, prin diviziunile și subdiviziunile pe care le implică, deschide drumul bibliografiilor specializate. Ansamblul lor formează, ceea ce s-a numit la cîte un autor din secolul XVIII, „sistemul bibliografic"[16]. El corespunde sistemului de clasificare al cunoștințelor, se bazează pe disocieri teoretice precise, pleacă de la idei ce se vor clare și distincte în toate domeniile. Progresul cercetărilor nu este posibil fără astfel de bibliografii specializate, care tind să acopere întreaga sferă culturală, științifică și literară. Sunt așa-zisele „bibliografii particulare", pline de consecințe din punctul nostru de vedere: în domeniul literar, istoric și critic.

Originea pur empirică a genurilor literare este ilustrată în același mod. Începuturile aparțin tot „tabelelor" și „registrelor" bibliotecii din Alexandria, prototipul tuturor cataloagelor antice. Oricît de aproximativă și arbitrară ar fi o astfel de bibliografie, un factor de ordine și clasificare apare, totuși, în literatură. Toate bibliotecile de-a lungul secolelor vor fi organizate pe genuri, iar enumerarea operelor clasate într-o categorie sau alta formează treptat bibliografia genului respectiv, „bibliografia completă a literaturii dramatice", de pildă, precum la A. W. Schlegel[17], pentru a da un singur exemplu clasic. În același mod, vom avea o bibliografie barocă, manieristă etc., iar cînd specializarea privește un singur autor, o bibliografie dantescă, petrarchistă, shakespeariană, hegeliană, eminesciană etc. Localizarea în spațiu trasează și ea coordonate literaturii, chiar dacă, inițial, la fel de empiric-bibliografice. Începutul îl fac lucrări de inventar local sau național *en vrac: Bibliographia Parisina, Bibliographia Gallica universalis* (L. J. de Saint-Charles, 1643, 1657). Ceea ce se va numi, ulterior, începînd de la sfîrșitul secolului XVIII, „bibliografia națională" și-a făcut în acest mod elementar și pur cantitativ apariția, inclusiv în cultura română[18].

4. Oricît de modestă și limitată ar fi (și este!) accepția bibliografică a „literaturii", ea are mari urmări în două domenii specifice. Dezvoltarea lor considerabilă dă, în bună parte, literaturii conștiința dimensiunii sale istorice și critice. *Istoria literară* descinde în mod direct din primele bibliografii, în care cronologia, fie și prin simplă înregistrare succesivă a compunerii unor opere și a publicării lor, joacă un rol hotărîtor. Fără cronologie, într-un fel sau altul, nu există nici azi istorie literară, dacă ideea de „istorie" își mai păstrează încă sensul epic originar de *récit*, „povestire". Primele cataloage de opere și scriitori creștini deschid seria: Sf. Ieronim, *De viris illustribus* (*P.L.*, 23, c. 631—760), *De scriptoris ecclesiasticis*, ale altora. Tipic pentru acest gen de „istorie literară" incipientă este *Catalogus* sau *Liber de scriptoribus ecclesiasticis* de I. Thritemius (1494). Titluri ca *Nomenclator*, *Catalogus*, *Registrum* devin frecvente. Ele acoperă domenii foarte variate și tot mai întinse: de la inventarul unei singure opere (*Catalogus omnius Erasmi Roterdami lucubrationum*, 1523), la producția unei provincii sau regiuni și țări: *Registrum librorum Angliae*, de pildă, ms. din secolul XVIII[19]. Ne aflăm, efectiv, la începuturile istoriei literare naționale.

Trecerea directă, timpurie, de la bibliografie la istoria literară, urmată de combinarea sau amalgamarea celor două noțiuni, inclusiv în titluri, este cu totul firească. O *Bibliografia historico-politico-philologica curiosa* (1677) poate întreține încă ambiguitatea asupra obiectivului său istoric, dar ea dispare cu totul în lucrări ca *Historia literaria bibliographica*, din secolul următor[20]. Prima bibliografie a istoriilor literare, de J. Fr. Reimmann, se intitulează *Versuch einer Einleitung in die Historiam Literariam* (1708—1710), respectiv *Bibliotheca Historiae Literariae Critica* (1739). „Bibliografia" trece chiar în umbra noului concept, înțeles deocamdată doar ca instrument de lucru documentar. „Metoda" istoriei literare constă, la această fază, într-o combinație de cronologie sistematizată (de date, pe țări și culturi), teme și izvoare documentare și bibliografice: liste de biblioteci existente, colecții, cataloage. *Conspect asupra literaturii române și literaților ei de la început și pînă azi în ordine cronologică* de Vasile Gr. Pop (1875), „prima" istorie a literaturii române, poate da în spațiul nostru o bună indicație, fie și tardivă, asupra acestui tip de istorie literară pur bibliografică. De fapt, definiția bibliografiei păstrează urme de istorie literară pînă azi[21].

Critica literară are și ea aceeași ascendență bibliografică, trecută nu mai puțin cu vederea. Suprapunerea de sensuri este inevitabilă. Operațiile bibliografice, istorico-literare și critice, azi disociate, sunt inițial, în mod firesc, solidare. De unde lucrări și titluri „mixte", care includ operații recunoscute azi ca ținînd de esența criticii literare: *Bibliografia sive De scribendis, legendis et aestimandis libris* (1681), de Gr. L. G. Saldenius. A defini „bibliografia" drept „arta" de a scrie, citi și aprecia cărțile, presupune o puternică modificare a conceptului tradițional. El oscilează, în linii generale, între definirea bibliografiei lucrărilor sau literaturii critice („Neue Sachen in der critischen literatur")[22] și *bibliografia critică* propriu-zisă, în sensul actual: *Dictionnaire critique, littéraire et bibliographique des principaux livres condamnés au feu* de Gabriel Peignot (1806). De fapt, ideea de descriere și selecție critică, în funcție de o anume ierarhie, apare o dată cu primele cataloage antice. În biblioteca din Alexandria intră „tot ce este *eminent* (s.n.) în orice gen de literatură"[23].

Ori de cîte ori *Biblioteca* se prezintă drept *selecta*, ea afirmă — implicit sau nu — o ierarhie, o judecată de valoare. Este chiar principiul de bază al bibliografiei critice (ideea apare în secolul trecut = *ausgewählte Literatur*)[24], care-și propune să fie un ghid selectiv de lectură și cercetare. Moses Gaster folosește, la noi, între alții, noțiunea în acest sens[25]. Un bun și programatic titlu de început, în același sens, este: *Jugements des scavans sur les principaux ouvrages des auteurs* de Adrien Baillet (1685—1686). Critica literară profesionistă, precum a lui Lessing, *Briefe, die neueste Literatur betreffend* (1759—1765), ilustrează și mai bine acest obiectiv: succesiunea de recenzii critice realizează totodată și bibliografia producției literare a perioadei respective. Ulterior apele se despart, la început încă imprecis (prin note „semi-bibliografice, semi-literare"[26]), apoi definitiv, nu fără a considera bibliografia, precum Sainte-Beuve, „ca un instrument indispensabil lucrărilor de critică literară"[27]. Această concepție a „științei auxiliare" își păstrează parțial actualitatea și în epoca noastră[28]. Reapare în același timp, prin recurență, și teoria bibliografiei critice „filtru" între torentul cărților și cititor (Ortega y Gasset)[29]. Este mai mult decît o reinvestire într-o veche demnitate: o adevărată identificare între critică și bibliografie, între critic, bibliotecar și bibliograf. O ilustrare în plus a circularității ideilor literare, în interiorul marei circularități a ideii de literatură (VII, 4, 11)[30].

5. SPECIALIZĂRILE LITERATURII

1. Totalizarea ideii literaturii parcurge și drumul invers, al specializării continui, printr-o permanentă dialectică *tot/parte*, însoțită și de răsturnarea raportului sinecdocă/metonimie. În timp ce literatura este stăpînită de o irezistibilă vocație a totalității, la polul opus asistăm la pulverizarea sa progresivă. Odată constituită, noua specializare devine o totalitate particularizată, dar cu aceleași caractere și exigențe tipice. Din care cauză capitolul „specializării" este probabil cel mai complicat, mai aproximativ și mai „deschis" din întreaga hermeneutică a ideii de literatură. O adevărată placă turnantă orientată sau deviată în toate direcțiile.

Că literatura are „părțile" sale, respectiv genuri, specii, acest fapt se știe încă din Antichitate. În primul rînd, prin observație empirică. Vom înregistra deci de-a lungul istoriei totalitatea sinonimelor posibile, mai toate metaforice: „ramuri", „specii", „genuri", „provincii", „clase", „departamente" etc. Ceea ce a preocupat mult mai puțin au fost, pe de o parte, implicațiile acestei disocieri și pulverizări a literaturii, pe de alta continuitatea dublei tendințe fundamentale: totalitatea scrierilor se rupe în permanență, dar fiecare nou gen de scrieri constituie la rîndul său o nouă totalitate cu structură și mecanism identic. Dilatare progresivă și diferențiere, extindere enormă și dizolvare, hipertrofie și explozie în lanț a ideii de totalitate, aceasta este schema generală. Rezultatul? O permanentă și inevitabilă specializare a ideii de literatură, în funcție de determinări și contexte extrem de variate.

Domeniile devin tot mai diferențiate, terminologia literară sporește considerabil, dar în aceeași măsură crește și ambiguitatea accepțiilor specializate raportate la ideea centrală a literaturii. Se observă imediat că toate noile înțelesuri și definiții ale literaturii, care-și fac apariția în cîmpul vast al totalității scrierilor și cărților, nu spun în realitate nimic esențial despre sistemul global al ideii de literatură, pe care doar îl reeditează și-l retraduce restrictiv într-o nouă terminologie și pe un plan secund. Oricît de mare ar fi deci circulația unor concepte („literatura modernă", „națională" etc.), ele nu semnifică decît cazuri particulare ale ideii generale de literatură. Ele „spun" tot mai mult, dar nimic decisiv și mai ales nimic în plus despre sistemul general care le-a dat naștere, le încadrează și le organizează. În același timp, accepțiile specializate atacă în mod direct integritatea, claritatea și superioritatea ideii de literatură. Tendința lor este de a elimina, ignora sau subordona total ideea de literatură, transformată într-o entitate neglijabilă. Înlocuită tot mai mult prin echivalenți și determinări temporale, spațiale, naționale, sociale, heteronomice etc., „literatura" ca atare — una și indivizibilă — tinde să se dizolve și să dispară. Sistemul global al ideii de literatură reacționează împotriva acestei specializări excesive, care o neagă în esență. Specializarea îngustă, pozitivistă, ateoretică se dovedește a fi, în toate împrejurările, dușmanul său de moarte.

2. Un prim grup specializat de accepții poate fi identificat metodologic în sfera *timp-istorie*. Literatura definește, la acest nivel, totalitatea scrierilor apărute într-o perioadă de timp, ansamblul producției unei perioade istorice[1]. Terminologia „perioadei" fiind diferită, literatura va fi clasată și caracterizată pe „evuri" (literatura medievală, a Renașterii etc.), „secole" („literatura unui secol"[2] — XVII, XVIII, XIX, etc.), „epoci", cum începe să întrevadă deja Dna de Staël (*De la littérature*, I, 9), dar și alții[3]. Acest uz este consacrat și de dicționare (al Academiei franceze, Littré, etc. *s.v.*), ca și de critică: *Dramatic literature of the Age of Elisabeth* (W. Hazlitt), „literatură victoriană" etc. Pe aceeași axă a succesiunii cronologice apar și alte categorii: literatură *veche/nouă*, *antică/modernă* (contemporană), de limbi *moarte/vii* etc. De aceeași factură este și literatura *tînără bătrînă* („jeune", „enfantine", *das junge Deutschland*, „mineure", „vieille" etc.). Toate aceste formații sunt produsele unor repere temporale precise și în același timp, prin continua lor deplasare, convenționale și relative.

Dubletul literatură *clasică/modernă* cel mai celebru dintre toate, plin de conotații nu numai temporale, dar și calitative[4], participă de fapt la sistemul altor idei teoretico-literare. Colaborarea cu ideea de literatură are doar un caracter „periferic", în zona scrierilor și actelor culturale separate de trecut prin introducerea perspectivei istorice. Dar cum această perspectivă este prin definiție permanent variabilă, rezultă că literatura „clasică" și „modernă" există în fiecare perioadă. Frontiera care le desparte este mereu imprecisă și contestată, tipologia respectivă reprezintă de fapt un *topos*, iar termenii săi au valoare de invarianți terminologici încă din Antichitate *(vetus-novus)*[5]. Expresiile *litteris modernis*, *humaniora moder-*

nis sunt folosite și consacrate încă din Evul Mediu[6]. Deplasările semantice continui ca și interferența criteriilor istorice și calitative ale literaturii clasice și moderne explică de ce formule ca: *anticomodern, modernism modern, clasicism modern* și altele de acest tip nu sunt nici paradoxale, nici tautologice. La fel, polemicile de genul celor întreținute de „moderni" care afirmă că, de fapt, „noi suntem cei antici"[7] etc. Libera și foarte intensa circulație a *literaturii moderne* din Renaștere și pînă azi este de ordinul truismului. *Literatura clasică* se află în aceeași situație începînd din secolul XVIII, spre sfîrșitul său (Fr. A. Wolf: *die classische Literatur*, 1797)[8]. Polemicile celor „două literaturi zise clasice și romantice" (V. Hugo, *Odes et Ballades, Préface*) consacră definitiv și această nomenclatură bipartită. Aceeași schemă modelatoare a ideii de literatură introduce, în sfîrșit, și criteriul său de ierarhizare: literatura *veche/nouă, clasică/modernă* etc. devine, în mod inevitabil, „inferioară" sau „superioară", dintr-o perspectivă sau alta. *La Querelle des Anciens et des Modernes* — o constantă și ea a istoriei literaturii și reflexiei literare — este exemplul cel mai tipic de clasificare, valorificare, dogmatizare și exclusivism reciproc al acestei tipologii și ierarhizări literare.

3. Un alt grup specializat de definiții introduce în literatură criteriul totalizării *spațiale*, teritoriale. Totalitatea scrierilor, culturii, *res litteraria* etc., este circumscrisă în perimetrul unei națiuni, țări sau zone lingvistice, pentru a fi atribuită în cele din urmă întregii comunități internaționale. În felul acesta apare ideea *literaturii naționale:* totalitatea scrierilor unei națiuni, popor, țări, exprimată într-o limbă națională. Originea ideii este pur culturală, apoi ea primește nuanțări de ordin spiritual și estetic. Nu stă în intenția noastră de a o descrie, ci doar de a reține modul în care ea derivă și se inserează în subsistemul totalizării literaturii.

Inițial, expresia include tot ce s-a scris într-o limbă, indiferent de conținut (= cultură), cu o nuanță bine marcată de „proprietate" și chiar de „identitate" națională, perceptibilă încă din Antichitate: *Latinae litterae* (Cicero, *Brutus*, XXIII), *Graecarum artium ac disciplinarum* (Cicero, *Pro Archia*, III, 5), *Nostras litteras* (Aulus Gellius, XIX, 9, 7). Solidarizarea și participarea comunitară, accesul direct, posibilitatea cunoașterii și înțelegerii imediate se întrevede de pe acum cu claritate. Naționalizarea literelor continuă în mod tacit, empiric, timp de secole, pînă la formarea conceptului

de națiune, care începe să cuprindă și literatura, inclusiv în marile dicționare ale secolului XVIII, perioadă de deplină cristalizare a conceptului[9]: „Ansamblul producției literare unei națiuni, unei țări" (*Dict. de l'Ac. fr.*, 5e éd., *s.v.*).

Apariția de lucrări, manifeste, apologii cu titluri totalizante privitoare la meritele „literare" ale unei culturi naționale este urmarea directă, începînd din Renaștere, a aceluiași proces (Du Bellay: *La défense et illustration de la langue française*, Philipp Sidney, *An Apologie for English Poetrie*). Reabilitarea literaturilor naționale „inculte", în raport cu literele greco-latine, depozitare prin excelență ale culturii „umaniste", „bune", „liberale", deschide drum anticlasicismului, orientare plină de urmări. Etapa hotărîtoare aparține însă romantismului, care vede în literatură o totalitate națională, organică și spirituală. Ea exprimă „întreaga ființă spirituală a unei națiuni"[10]. Concepția dezvoltă o întreagă teorie a creșterii organice, a specificului și originalității literare naționale. Orice literatură trebuie citită „în spiritul său", de căutat, în primul rînd, în limbă, în comunitatea lingvistică a unei națiuni, teză tipic herderiană[11]. Substituirea sau alternanța *Nation/Volk, națiune/popor*, frecventă în epocă, duce la aceeași concluzie: literatura națională este o totalitate spirituală, interioară, particularizată specific.

Dimensiunea „geografică" și „geo-politică" apare odată cu doctrina statelor naționale. Literatura națională devine, în acest înțeles bine localizat, ansamblul producției literare a unei „țări". Este vorba de *littérature en France*, de *letteratura tutta d'Italia* și alte formule asemănătoare, frecvente începînd mai ales cu secolul XVIII, care cunoaște și expresia generică „literatura unei țări", ratificată ulterior și de lexicografia academică. Dna de Staël o repetă: „Ansamblul scrierilor ... unei țări, unei regiuni" (*De la littérature*, I, 9), ca și marile dicționare de altfel (de ex. Littre, *s.v.*). În același înțeles, se va vorbi — prin elipsă și metonimie — de „literatura germană" ca istorie a unei literaturi naționale, sau de „literatura latină" ca manual sau tratat de istorie al unei literaturi naționale[12].

Literatura națională face, prin însăși specificitatea sa, experiența alterității, diferențierii, distanțării de alte literaturi (naționale). Literatura constituie, prin metaforizare, o „țară întinsă" *(vasto paese)*[13], alcătuită din literatura „altor popoare", „altor națiuni"[14], privite — prin însuși acest fapt —

ca deosebite, „străine". De unde expresia tot mai curentă: „Literatura străină"[15]. Spațializarea literaturii devine efectiv o realitate chiar dacă, în prima sa fază, totalizarea este, din motive pur istorice, doar eurocentrică. Dar, de pe acum, „literatura europeană", „vestică" este privită ca o „totalitate interdependentă" *(zusammenhängendes Ganzes)*[16]. Încă un pas și în raza vizuală a literaturii intră și Orientul, prin aceeași dinamică a totalizării progresive. Vestul și Estul literar urmează a fi considerate, la fel, ca „o mare totalitate" (Fr. Schlegel, *Über die Sprache und Weisheit der Indier*, 1808)[17]. Goethe, în *West-Östlicher Divan* (1819) profesează — practic și teoretic — aceeași înțelegere a literaturii deschisă și inclusă în universalitate.

La capătul acestor etape apare ideea de *literatură universală*, a cărei constituire și funcționare ascultă de aceeași logică intrinsecă. Inițial nu poate fi vorba, încă odată, decît de universalitatea, totalitatea și „enciclopedismul" cunoștințelor. Literatură universală înseamnă, în această primă și originară accepție, cultură universală, *universis litterarias, universa rei litterarie, universae litteraturae consultissimus*[18] și alte formule asemănătoare tipice umanismului tîrziu. În același timp, „universalitatea" înglobează totalitatea scrierilor și operelor, accepție limpede formulată într-un text din Renaștere despre poezia latină: „Tant universelle que la Métamorphose d'Ovide"[19]. Apare, în sfîrșit, suma sau totalizarea literaturilor, în principiu fără nici o excepție: „Literatura tuturor popoarelor" (Fr. Schiller), „Literatura universală generală" *(allgemeinen Weltliteratur)* (Goethe). Este înțelesul actual, folosit mai mult de unii comparatiști decît de cercetătorii „literaturii generale"[20]. O serie de idei convergente, privite din această perspectivă, par să anticipe sau să consolideze aceeași concepție a universalității literaturii. Teoriile despre gramatica, scrisul și limba universală, frecvente încă din Evul Mediu, au azi o rezonanță universalistă evidentă. La fel, manifestările conștiinței spiritului universal, în formulele sale antropologico-morale clasice (înțeleptul cosmopolit antic, „omul universal" al Renașterii, „sufletul frumos" romantic, etc.).

4. Acestor specializări temporale și spațiale li se adaugă o nouă serie, și mai importantă, de ordin *calitativ*. Interferențele istorico-geografice nu pot să dispară. Accentul este pus însă în mod hotărît pe categorial, esențial, axiologic. Literatura se lasă clasificată, compartimentată, structurată în totalitate, fiecare „clasă" fiind, la rîndul său, punctul de plecare al unor noi și tot mai precise calificări și definiții teoretico-literare. Asistăm la un proces descriptiv, la început global, prin grupări și totalizări de semnificații, apoi disociativ, spre diferențieri tot mai specifice. El traduce întreaga situație dialectic-originară a literaturii: unitate și diversitate, sumă sau sinteză și disociere analitică, totalitate și părți distincte. Literatura, ca și orice alt produs spiritual, cade deci sub incidența relației *tot parte*. Raportul dintre genul proxim (literatură) și diferența specifică devine un element constitutiv al întregii acțiuni de definire, teoretizare și interpretare a literaturii.

Ordinea sistematică scoate mai întîi în evidență accepțiile globale ale literaturii din sfera scrierii și culturii. Un gen de scriere, precum medievala *pagina*, include orice scriere în general, cărți de istorie, poezii lirice, epigrame, acte administrative etc.[21]. *Omni litterarum genere* (Cicero, *Tusc.*, 1, 3), în limbile moderne: *toutes sortes de lettres, ogni maniere di lettere* întrețin aceeași „confuzie" și labilitate terminologică. Ea este tipică și unor formule foarte curente ca „scrieri de orice gen", „orice gen de scrieri" etc. Cînd „literatura" devine idee dominantă, expresiile uzuale vor fi: „toate genurile literare", „toate genurile de literatură", „toate genurile de opere literare", extrem de răspîndite începînd din secolul XVIII.

Un început de clasificare corespunde unei alte faze: *Morceaux de littérature* definesc, în sensul semnificației clasice, cunoscute (III, 1, 4), „aproape orice gen de erudiție"[22]. *Mélanges de littérature* aparțin aceluiași gen colectiv orientat spre publicistica de tip cultural: „Bucăți separate de istorie, oratorie, morală, critică și mici romane care apar atît de des"[23]. O reminiscență enciclopedică (III, 2) este ceea ce se numește *polyergie, ou littérature mêlée*[24], anticipare directă a „poligrafiei" actuale: amestec de erudiție critică și literatură, în sens „beletristic" actual, care va fi evocat ulterior (V, 2). De vreme ce „literatura" constituie în primul rînd o entitate culturală, enumerarea domeniului său definește în mod firesc „toate genurile de literatură începînd cu matematica și terminînd cu epigrama"[25]. Ea cuprinde de toate, *allerley*: „Literatură, critică, poezie, oratorie". Sub rubrica *Litterarisches*[26] sunt incluse, la fel: jurnale, traduceri, scrieri polemice, critici etc.

Dinamica acestui proces continuă și azi sub ochii noștri. El include în același timp dilatarea și diviziunea, totalizarea

și fragmentarea continuă. Cu cît literatura își recunoaște mai multe genuri și specii — culturale și extraculturale — cu atît ea își pierde conturul și determinarea precisă. Totalitatea nu mai aparține sumei genurilor, ci doar unuia singur, care pare să „absoarbă" și implicit să ignore sau să elimine întreaga literatură ce nu-i aparține. În formule ca: *literatura politică, romanescă, satirică* (și multe altele de acest tip), constatăm o totalizare progresivă în sens invers, tot mai individualizat. Introducerea de criterii integral extraculturale, *literatura feminină*, de ex. (și ea un produs terminologic al secolului XVIII), *pentru copii* etc., sporește și mai mult această elasticitate dublată de o permanentă pulverizare. Nici de mirare că literatura tinde să devină *unigen*, să se constituie ca literatură a unui singur ciclu romanesc (precum *littérature arthurienne*, concept specific studiilor medievale), sau chiar a unui singur autor (*la Littérature de Poe, literatura lui Eminescu*, de pildă). În felul acesta totalitatea se transformă într-o specie cu un singur individ. Fr. Schlegel privea deja întreaga literatură antică drept opera „unui singur autor"[27]. Ideea literaturii întregi ca un „gen ultim" apare și în „noua critică"[28]. Această perspectivă totalizantă pare (și pe un plan chiar și este) diametral opusă concepției individualului estetic bazat pe principiul *attention à l'unique, originalité, intuiție irepetabilă* etc. Dar fără ea nu se poate constitui nici o definiție și, după cum vom vedea (VIII, 2), nici o teorie sau hermeneutică a literaturii.

Acest fenomen de însumare și aglutinare continuă are și alte urmări terminologice. Ele produc în mod intensiv sau extensiv noi semnificații. Cînd categoriile poetice sau estetice sunt atrase în circuit, apar expresii la fel de sintetice și frecvente ca și cele anterioare, gen *literatura dramatică, literatura comică, gotică, grotescă* etc. Stocul se regenerează mereu pe măsură ce apar alte categorii, de ordin filozofic (*literatura absurdului, literatura existențialismului* etc.), psihologic (*literatura de evaziune*), sociologic (de *loisir*) etc. Seria rămîne deschisă. Dar momentul cel mai privilegiat aparține curentelor literare, care impun literaturii noi compartimentări și etichete categoriale, de unde formații ca *literatura clasică, romantică, barocă* etc. Aceste totalizări sunt complexe: estetice, stilistice, istorico-literare, iar circulația, foarte larg răspîndită și acceptată, poate fi recunoscută ca universală. Permanent definită și extinsă în cercuri concentrice tot mai largi, literatura revine, o dată mai mult, la vocația sa originară: unitatea, totalitatea, entitatea indistinctă.

5. Concluzia nu poate fi decît una singură: toate operele aparținînd unui gen, curent etc. exprimate într-o limbă națională, formează o literatură națională, toate literaturile naționale alcătuiesc literatura universală, care — în ultimă analiză — se confundă cu literatura pur și simplu. O carte cuprinde, în ultima analiză, toate cărțile, literatura — toate literaturile. Toate literaturile echivalează cu *toată literatura*, ca esență, structură, valoare, semnificație. Pe scurt, cu Literatura însăși.

Nu este vorba de nici un paradox, ci de urmarea, riguros logică, a unui proces desfășurat teoretic în două faze. Marile „sume" cantitative și compilative ale secolului XVIII au în vedere în mod explicit, programatic, totalizarea tuturor literaturilor accesibile. De unde titluri extrem de elocvente ca: *Della storia e della ragione d'ogni poesia* (C. F. S. Quadrio, 1739—1742), *Dell'origine, progresso e statto attuale d'ogni letteratura* (P. Andrès, 1782—1799) etc. Acest *ogni* are înțelesul prim, evident, de inventar, sumă, sinteză cantitativă. În același timp, prin el se întrevede și posibilitatea surprinderii — și chiar a căutării — unei calități sau esențe comune, ceea ce deschide posibilitatea generalizării și teoretizării literare. *Literele* primesc încă din Antichitate caracterizări globale care tind spre esențial și generalitate, spre punerea în lumină a majestății caracterului *antic*, de pildă: *vetustioris litterae maiestas* (Cicero, *Fam.*, XVIII, 3). Cînd *Poetica* devine o preocupare comună și complexă, ea are — în istoria esteticii europene, în secolul XVII mai ales — și sensul de totalitate a poeziei, echivalent al istoriei și „fabulei"[29]. Izvorul acestei tipologii este, evident, Aristotel, care distinge între universalul istoric și particularul poetic (*Poetica*, IX, 1451 b). Conceptia literaturii ca fenomen global transpare la Carlo Denina: *Discorso sopra le vicende della letteratura* (1761). La alții, recunoașterea unor fenomene comune rezultă și dintr-o formulă ca: „Dragostea pentru literele bune poate fi văzută în orice literatură"[30]. Toate acestea sunt, știm bine, doar simple și mai curînd accidentale implicații. Nu-i mai puțin adevărat că începutul specificității literare nu poate fi gîndit, deocamdată, decît în acești termeni de anticipație elementară. *The Idea of Universal Poetry* (R. Hurd, 1764) va fi deci în felul acesta construită, în mod predominant empiric. Formarea conceptu-

lui de literatură universală nu ne preocupă acum. Ea a reținut, la noi, mai ales atenția lui Tudor Vianu, ca și a noastră, în alte împrejurări, precum și a unei lungi serii de cercetători străini[31]. Problema care se pune în continuare este una diferită, de ordin pur calitativ.

Dacă începe să se admită (în ciuda rezistențelor istoriei literare pozitiviste, ca și a criticii literare estetico-impresioniste), că literatura este una și indivizibilă, că literatura universală demonstrează în linii generale unitatea fenomenului literar de pretutindeni, că „toate literaturile" echivalează cu „literatura însăși", rezultă că numai pe această bază se poate încerca o teorie generală a literaturii, a unității sale de esență, pe scurt a *literarității* (V, 6, 7). Toate textele, toate operele, toate literaturile participă la aceeași calitate intrinsecă, specifică literaturii. Înainte de a constitui o universalitate a totalizării (= suma literaturii mondiale), a circulației, difuzării și receptării acestei literaturi mondiale, literatura are morfologia și fenomenologia sa specifică, alături de celelalte arte, în interiorul aceluiași sistem de valori. Bineînțeles, acest mod de abordare poate fi respins, prin practicarea pînă la capăt a nominalismului *literei*, în baza căruia literatura poate deveni, convențional, *orice*, printr-un simplu act de atribuție tranzitorie, în funcție de numeroase criterii posibile impuse într-un fel oarecare. Dar dacă se acceptă punctul de plecare și metoda acestui tip de hermeneutică a ideii de literatură, prin dezvoltarea pînă la capăt a tuturor accepțiilor și implicațiilor sale atestate textual, efortul final nu poate fi orientat decît spre definirea specificității acestei totalități sau unități literare (V, 6). Ori de cîte ori s-a căutat descoperirea „regulelor universale ale poeziei comune tuturor națiunilor" — așa cum au urmărit, cel puțin de la Averroes[32] încoace, toți comentatorii și continuatorii de orice speță ai lui Aristotel, pînă la Herder („Poezia . . . este peste tot și pretutindeni egală cu sine, *gleichgültich*")[33] ori fenomenologii actuali ca Roman Ingarden[34] —, s-a procedat numai în vederea atingerii acestui obiectiv. El rămîne în permanență la ordinea zilei.

Dacă lectura simultană, sincronică, a literaturii este legitimă, nu vedem de ce lectura semnificației simultane a literaturii n-ar fi și ea posibilă și legitimă. Se admite de altfel și în „critica nouă" că literatura ca totalitate, „considerată ca ansamblul unei opere", formează cea mai mare unitate semnificativ-literară posibilă[35]. Dificultatea nu este deci de principiu cît de metodă, pe bază de invarianți și de modelizare

a datelor literaturii comparate, conform unei ipoteze personale[36], care însă nu exclude și alte soluții. În această perspectivă, conceptul de „literatură universală" devine sinonim cu ideea de „literatură" pur și simplu, fără adjectiv, determinare istorică sau națională: fenomen universal, structurat unitar în elementele și articulațiile sale esențiale. Dar schema de generalizare trebuie să fie atît de cuprinzătoare, suplă și deschisă încît să includă, în noi totalizări generalizatoare, toate operele literare ce continuă să apară și care pot fi „prinse" în modelul de bază[37].

6. LITERATURA POPULARĂ, LITERATURA DE MASĂ, PARALITERATURA

Alte trei accepții de bază, foarte răspîndite, împing totalitatea literară și semnificațiile sale la ultimele consecințe. Rezultatul este nu numai completa „epuizare" a totalității sferei literelor, dar și pătrunderea lor finală într-o zonă limită, de frontieră, unde „literatura" începe să părăsească domeniul literelor, să-și anexeze regiuni parțial sau total extraliterare.

Notăm cu acest prilej și procesul — inevitabil — de ideologizare al „literaturii populare" în sensul cel mai constructiv al cuvîntului, de orientare a literaturii în sens popular într-un triplu sens: 1. Din unghiul de vedere al „poporului", al masei; 2. Literatură care se adresează unui public tot mai larg, popular; 3. Împreună cu ridicarea acestui public la un nivel tot mai înalt de cultură și de receptivitate estetico-literară. Literatura populară, înțeleasă în acest sens, spus odată pentru totdeauna, nu se confundă cu literatura facilă, accesibilă, *kitsch*.

O dificultate de metodă trebuie îndepărtată de la început. „Literatura populară", de masă etc. este definită mai ales prin preconcepte estetice, devenite azi curente, dar care nu și-au făcut încă apariția operatorie, metodologică, în sistemul nostru de interpretare. Urmează deci a reține din aceste noi semnificații ale literaturii deocamdată doar elementele care se încadrează construcției hermeneutice de față, în stadiul său actual de elaborare.

A.1. *Literatura populară* aparține totalității literare printr-o împătrită totalizare, originea unui adevărat joc circular de sinonime:

a) Într-un prim înțeles, genetic și etimologic, literatura populară este produsul unui popor, compusă *de* popor, considerat ca origine sau „autor" colectiv. De unde identificarea frecventă, reducționistă și abuzivă, cu noțiunea de folclor, de „creație a maselor populare". Ideea de „popor" dublează sau se suprapune integral ori parțial peste alte semnificații semnalate anterior. Cea mai importantă este „literatura orală" (II, 2), sinonim tradițional privilegiat[1], cu partizani pînă în epoca actuală[2]. Literatura populară absoarbe și exprimă, în acest mod, toate caracterele oralității. Dacă este întru totul adevărat că literatura populară continuă pe cea orală pînă la apariția tiparului[3], oralitatea n-a definit și nu poate defini niciodată în mod exclusiv literatura populară. Evul Mediu dovedește cu prisosință existența operelor culte (*Beowulf*, de pildă), compuse în scris dar pentru recitarea orală. Marele fenomen european al „cărților populare" vorbește în același sens. Din care cauză, noțiunea de „literatură tradițională" pare, din acest punct de vedere, mai potrivită. „Literatura populară (orală)" constituie numai o (aparentă) amenințare a definiției „scrise", „literale" a literaturii, fără însă nici un succes hotărîtor. „Literatura națională" (IV, 5) tinde de asemenea să se identifice cu „literatura populară" (națiune = popor), dar conotațiile etnico-istorico-ideologice, determinante în cazul său, depășesc cu mult semnificațiile socio-comunitare ale „poporului" chiar dacă ele se suprapun parțial peste această noțiune.

b) Expresie a sufletului popular, *vox populi*, cum apare într-o clasificare a artelor încă din secolul XVII[4]. Concepția originei populare căreia Herder, apoi romanticii, îi vor da o mare dezvoltare, definește literatura populară în termeni de „spirit", „inimă", „rădăcină" etc. a poporului. Interferența „spiritului național" este în același timp inevitabilă și foarte puternică. O serie de atribute o definesc pînă azi în același sens. Această literatură, prin însăși proveniența sa originară, este „naturală", „naivă", „primitivă", chiar „barbară", „spontană", „nevinovată", „genuină", „autentică". Aspectul colectiv, în sensul caracterului anonim și al contribuției individuale, „originale", reduse la minimum, a întreținut mult timp mitul romantic al creației populare colective. Ipoteza opusă, a unui creator individual, a cărui operă devine colectivă doar prin

receptare, care nivelează și reține numai variante de semnificație obiectiv-generală, sfîrșește prin a se impune. Hasdeu introduce în cultura noastră această explicație.

c) Literatură care se bucură de *popularitate*, audiență largă, populară, la antipodul receptării unei elite. Difuzare, accesibilitate („înțeleasă de toți", „înțeleasă numai de popor"), mare putere de circulație („în gura poporului") acestea sunt notele dominante. Romanticii germani le traduceau prin noțiuni cu valoare de sinonime ca: *Popularität* sau *Volksmässigkeit*[5], în care este inclusă, bineînțeles, și originea populară a poeziei. Nuanța este însemnată și prin consecințele sale: la orizontul ideii de literatură răsar, în acest plan, primele considerații sociologice (VI, 2), ceea ce se va numi „sociologia succesului" etc.

d) Literatură scrisă *pentru* popor, cu intenții de culturalizare și popularizare. Accepția culturală fundamentală a literaturii reapare încă o dată cu putere. Practica literaturii de „uz" și „consum" popular, scrisă în vederea înțelegerii și gustului simplu, datează încă din Evul Mediu (*Chansons de geste, giullari, literatura de cordel* etc.). Concepția unei literaturi pentru popor și despre popor aparține însă, în mod esențial, iluminismului cultural și ideologic, transmisă ulterior romantismului. Consecințele sunt de ordin programatic, tematic, stilistic. Accesibilitatea voită, la nivelul cel mai de jos, în căutarea publicului larg și a popularității în toate sensurile cuvîntului, este una din notele specifice[6]. Vulgarizarea, adaptarea, imitarea stilului popular, de sus în jos, o alta. În felul acesta apar imitațiile, literatura de tip folcloric, pastișele, textele *popolareggeanti*, gest condescendent și caritabil, respins adesea chiar de cei în cauză. Literatura pentru copii[7] aparține aceleiași categorii. Preocuparea educativ-didactică este încă o consecință, efect al tendințelor ideologice iluministe persistente („tragedii pentru popor", poezia *doit se faire peuple*[8] etc.).

În sfera acțiunii de culturalizare, educare și popularizare sunt atrase toate elementele și, implicit, toate definițiile culturale ale literaturii, întregul său ciclu cultural (III): transformarea cărții și bibliotecii *(Volksbibliotheken, Circulating libraries)* în instrumente de popularizare, difuzarea „literelor" și „literaturii" *(effleurer la littérature . . .*[9]*)*, scoaterea filozofiei din școli și colegii și introducerea sa în cluburi, saloane și localuri (Addison, *The Spectator*, 10/1711), transformarea enciclopediei savante în *Conversationslexikon*[10] și enciclopedii „pentru săraci". Ideea „lucrărilor populare", care „vulgari-

zează“ filozofia, istoria, morala, știința este tipică acestei atitudini. Cu nuanțe ideologice variate, inclusiv de propagandă (ideea are inițial un conținut pur „iluminist“: a pune literatura *à la portée du pays: ce qui fait la propagande*)[11], această accepție este curentă pînă azi.

În toate aceste patru înțelesuri, literatura populară nu manifestă nici un fel de complex de inferioritate față de cea cultă. Teoreticienii săi au definit-o în permanență fie ca „poezia generală a tuturor popoarelor, tuturor stărilor sociale“ (Arnim), fie ca „partea originară a întregii literaturi“ (Görres)[12]. Tendința sa este de a se substitui și chiar de a absorbi integral ideea de literatură.

2. Criteriul decisiv, în cadrul sistemului nostru de interpretare a ideii de literatură, este însă altul: literatura populară nu poate fi decît străină și opusă „literelor“, deci culturii. Ea reprezintă, prin definiție, o literatură „incultă“, în afara culturii scrise, învățate, cultivate. După disocierea *scris/oral*, intervine o a doua fractură radicală în sistemul ideii de literatură: literatura *cultă/incultă*. Literatura iese din domeniul cultural, fără a-și pierde prin această extensiune calitatea de „literatură“ (care-și lărgește enorm înțelesul), chiar dacă nu mai este produsul „literelor“, nici scrise, nici cultivate. De altfel, o altă serie de definiții specifice consacră — încă din Evul Mediu — tocmai această nouă accepție: produs incult, literatură străină de cultura școlară, academică și de formele sale organizate, instituționale. De unde, existența unei literaturi neoficiale, neconsacrate, nesupusă principiilor și canoanelor. Ea este compusă și destinată pentru *illiterati*, existența sa — *sin licencia*, după o formulă spaniolă din secolul XVI[13] — este tolerată nu și recunoscută sau recomandată. Literatura de circulație populară, care se bucură de succes și popularitate, scrisă pentru popor, este doar „opera neștiutorilor de carte“ *(unlearned)*[14]. Formulele ulterioare, începînd cu romantismul, vorbesc în același sens: poezie a „popoarelor necultivate“ *(unverbildeter Völker)*, a „poeților necultivați“ *(uneducated poets)*, „nerecunoscută“, „neconsacrată“, „neliterată“ etc. Alte definiții procedează prin disocierea netă de „carte“ și de cultura livrească: *Volkslied-ul* de o parte, „cultura generală prin cărți“ de alta, urmată de ideea de „popor fără carte“[15] etc.

Această disociere esențială este plină de urmări pe mai multe planuri. O nouă ierarhie și, implicit, o nouă tipologie

se configurează. Cuvîntul sacru, scris, al Bibliei și al bisericii, în limba latină, este distinct și, în același timp, considerat în epocă superior cuvîntului popular; în limbile vulgare, laice, *litterati poete* sunt net deosebiți de cei *volgari* (Dante, *Vita Nuova*, XXV, 4). Schema se consolidează definitiv. O regăsim frecvent și tăios formulată, mai ales în romantism, la Schiller, de pildă: există o contradicție fundamentală, o „deosebire culturală“ esențială între poezia populară și „progresul culturii științifice“[16]. De unde, răsturnarea ierarhiei tradiționale, contestarea definiției peiorative a literaturii populare, reabilitarea lui *sermo humilis* și *stylus rusticus*, încă în Evul Mediu timpuriu, sub prestigiul, în primul rînd, al predicii creștine orale accesibile maselor. În domeniul poetic, Dante declară deschis: *nobilior est vulgaris* (*De vulg. eloq.*, I, 1, 4), principiu reafirmat și în Renaștere. Pentru mentalitatea tradițională, cultă, latinizantă, folosirea limbii „vulgare“ constituie o enormă inovație. Cultivarea genurilor marginale, neretorice, minore, excluse din canonul literaturii, la fel. Tendința va primi treptat un sens inconformist, de independență și chiar de „revoltă“ împotriva literaturii canonice, academice. Procesul insubordonării și refuzului este foarte vizibil în Baroc, în perioada *Querrelle*-i Antici/Moderni. Literatura populară este anticlasică, antimodel, antitradițională prin definiție. Ceea ce nu oprește ca „literatura populară“ să constituie totuși o noțiune eminamente cultă, inventată de literați, situație inevitabilă: întîi apare conștiința și definiția literaturii culte, apoi a celei populare. Opoziția genetico-tipologică, *literatură cultă/populară (populaire/savante, dotta/popolare, volkshümlichen/gelehrten Poesie* etc.), frecventă începînd din secolul XIX, unanim acceptată de folcloriști, critici, teoreticieni ai literaturii[17], are aceeași origine. Începînd cu Hasdeu și Moses Gaster aceste probleme pătrund și în cultura română[18].

3. Relația *literatură cultă/literatură populară* este definită în general în două moduri opuse. Pe un plan, pur tipologic, înregistrăm o polaritate radicală: opoziție și incompatibilitate totală. Pe un altul, mult mai apropiat de realitatea faptelor, se constată un dublu curent: ascendent și descendent, de la cult spre popular și invers, tradus prin schimburi reciproce și reelaborare continuă[19]. Schema bine cunoscută *sus/jos* (VII, 1) se refăcе încă odată prin alte două situații tipice:

a) Literatura populară preia literatura cultă. Este fenomenul „căderii în folclor“ prin recuperare, „degradare“ și

adaptare. Teoria, de largă răspîndire, susține originea cultă a basmelor populare (Moses Gaster, de ex.), existența „cîntecelor culte în gura poporului" (J. Meier), a bunurilor culturale „scufundate" (*gesunkenes Kulturgut*, Hans Naumann)[20] etc. Ceea ce se definește în general prin „influența" literaturii culte asupra celei populare intră în cadrul acestui fenomen. Exemplele sunt numeroase: transformarea epopeei tibetane *Gesar* în poveste populară, romanele medievale, izvor de literatură de colportaj, Camóens căzut în folclorul brazilian, *Calendriers des bergers* care recuperează literatura franceză cultă etc. Operația este de două tipuri: 1. Cădere involuntară în folclor, printr-o „selecție naturală" incontrolabilă, care nu reține neapărat doar subiecte și eroi populari. Efectul este simplificarea, schematizarea și tipizarea progresivă. 2. Adaptare voită, programată, prin concesii de ordin tematic, psihologic și estetic, la nivel popular și cu intenția vădită a „popularizării". Fenomenul tipic este al „cărților populare", scrise de autorii culți în stil popular adecvat.

b) Literatura cultă preia literatura populară prin același joc de recuperări și influențe. *Miorița* în varianta Alecsandri devine din nou populară. Exagerarea acestei teze, de origine romantică, azi abandonată, pune la baza literaturii culte scrise izvorul folcloric[21]. Unitatea marilor teme structurale, a arhetipurilor și invarianților, pledează mai curînd pentru unitatea literaturii fără adjectiv (IV, 5) decît pentru existența „izvoarelor" directe. Ceea ce nu înseamnă că în numeroase cazuri particulare teme și eroi populari nu trec în literatura cultă printr-un proces de literaturizare și estetizare. Un gen popular la origine, *la pastourelle*, devine cult, cavaleresc, chiar salonard. Stilizarea, pastișarea și imitarea folclorului nu numai romantică este bine cunoscută. Literatura cultă se regenerează în felul acesta periodic, făcîndu-și din literatura populară, în anumite condiții, un ideal și chiar un „model", o paradigmă de spontaneitate și ingenuitate.

*

B. Și mai răspîndită — mai ales în Occident, sub influența mijloacelor și comunicațiilor moderne de masă *(mass media)* — este *literatura de masă*, care preia, extinde și împinge la ultimele consecințe ideea de literatură populară. Problemele sunt, în esență, aceleași: literatură *de* masă, *pentru* masă, *popularizată* în proporții de masă etc. Dar cu cîteva note noi, specifice, toate extensive. Prima deplasare

— enormă — este spre criteriul cantitativ; cel calitativ și intensiv se atenuează sau dispare. A doua, spre uniform, amorf, indistinct, nediferențiat, spre omogenizare și unificare. Literatura de masă tinde să devină un fenomen unic, nivelat, abstract, fără conotații etnico-populiste sau naționale. Ceea ce nu înseamnă că ea nu-și găsește locul în sistemul ideii de literatură. Dimpotrivă:

1. Literatura de masă exprimă exhaustiv și cu cea mai mare claritate ideea de *totalitate* a scrierilor. Ea definește tot ce este scris, tipărit, difuzat, citit, orice tip de scriere, literatura de orice conținut, „grad" sau calitate. Ea este efectul exploziei tiparului și al publicisticii moderne. Cînd tiparul „învinge" scrisul manual, era „literaturii de masă" a început. Douăzeci de capodopere nu mai „rezumă" sau „exprimă" întreaga literatură. Pentru esteți, cum vom vedea, ideea de literatură suferă o degradare; bibliotecarii, bibliografii, istoricii literaturii și sociologii înregistrează în schimb — și nu fără satisfacție — o situație de fapt, ireversibilă. Multiplicarea, produsul de serie, periodicitatea, tirajul de masă și-au făcut definitiv intrarea în literatură.

O terminologie specializată începe deci să definească noua noțiune odată cu apariția tiparului. Această terminologie nu exclude pe cealaltă, consacrată, trecută în revistă, doar o dublează și o diversifică. Un tipograf erudit ca R. Estienne vorbește de *editiones quotidiane*, o nomenclatură engleză din secolul XVII citează: *Broad Sheets, Small Godly Books, Small Merry Books* etc.[22]. *Literatura de cordel* este bine implantată și cunoscută în domeniul hispanic. Apariția presei de mare tiraj, în secolul XIX, produce *Newspaper Literature, Zeitungsliteratur, Heftliteratur* și alți termeni legați direct de activitățile publicistico-editoriale de masă[23]. Ea sporește, în perioada actuală: *Reihen- und Gemein Romanheften, literatura de quiosco, Massenliteratur, massenhaft verbreiten Literatur* și, bineînțeles, *Makulatur* (respinsă și anterior), prin introducerea criteriului valoric, depreciativ, pus deocamdată de noi în paranteză. Această producție, greu de disociat de *Volksliteratur*, întreține mitul și utopia omogenizării și totalizării universale a producției tipărite și mai ales de carte.

Un termen consacrat, *Trivialliteratur*, nu are — în domeniul germanic unde este foarte răspîndit — semnificațiile depreciative din limbile romanice. El înseamnă doar literatură comună, obișnuită, banală, uniformizată, lipsită de ori-

ginalitate, inferioară literaturii „superioare". Etimologia (lat. < *trivium* = răspîntie, stradă) explică limpede această semantică a platitudinii cotidiene, comune, de enunț în „toate gurile"[24]. Cu aplicație directă la producția literară curentă, „zilnică", termenul începe să fie frecvent începînd din secolul XVIII *(trivial performances)*[25]. Pătruns ulterior în dicționare (Grimm, *s.v.*), el începe să fie concurat de termeni și mai negativi, etico-estetici: *Schmutzliteratur, Schundliteratur* (pornografică etc.), *Kitschliteratur* mai ales în cultura germană, cu o gamă largă de aplicații și de sinonime[26]. Noțiunea tinde să păstreze un sens „îngust" specific, morfologic și axiologic. Este necesar să precizăm în același timp că literatura și în general cultura de masă — cu accepții diferite în Vest și Est — nu pot fi asimilate, în nici un fel, culturii și literaturii *kitsch*, în ciuda unor identificări semantice abuzive în esență.

2. Enumerarea *genurilor* literaturii de masă constituie de fapt și prima sa descriere și morfologie. Noțiunea se precizează progresiv, din mers, prin noi achiziții terminologice și nimic nu exclude apariția și a altor aspecte și nomenclaturi. Suntem, încă odată, în domeniul vast al sinonimiei deschise. Sfera specifică este a publicațiilor ocazionale, neselective, de mare cantitate, cu circulație în afara circuitelor culte, academice, „oficiale". O altă caracteristică este pulverizarea ideii de carte și bibliotecă, de cultură și enciclopedie.

Degradarea începe prin foi volante și broșuri, „libele" și „pamflete": *Fliegende Blätter, papers of the day, avvisi, foules d'ouvrages éphémères,* semnalate cu agasare și condescendență încă din secolul XVIII (Herder: *Französische Flüchtlinge)*[27]. Almanahul, calendarul, literatura de colportaj a cărților populare, anonime, de difuzare populară, spontană, necontrolată, sunt genurile clasice, tipice ale acestei literaturi, de mare răspîndire occidentală[28]. Sub această emulație, inclusiv a lui B. Franklin — marele adept al unei astfel de publicistici —, M. Kogălniceanu lansează ideea almanahului și în cultura noastră. Biblioteca literaturii savante, cultivate, devine la rîndul său celebra *Bibliothèque bleue* de enorm succes într-o Franță semialfabetizată[29]. Acestei tehnici editoriale îi corespunde difuzarea prin „biblioteca de împrumut" *(Leihbücherei, Lesebibliothek, Country Circulating Library),* „romanele cu fantome" în dreapta, „cele fără fantome" în stînga, după celebra anecdotă povestită de Kleist. Literatura pentru

copii, *enfantine,* aparține genetic și tipologic aceleiași categorii. Originile sunt identice.

Dezvoltarea presei are, la rîndul său, urmări directe și esențiale asupra literaturii de masă. Prin intermediul jurnalului pătrunde periodicitatea, preocuparea de noutate și de senzație în serie. *Les Lettres persannes* (CIX) de Montesquieu reține, de pe acum, fenomenul. Termenul consacrat, foarte limpede exprimat mai ales în limba germană, este *die Literatur der Journale, die periodische Literatur, die Literaturzeitung.* Interferența dintre *Journal-Literatur, Literatur-Blatt, Zeitungsliteratur* și *Bücherliteratur* împiedică orice disocieri precise. Profesioniștii genului își dau seama de la început de aceasta[30]. Există deci o *periodical literature* (Coleridge) și dacă Lamartine preconizează (1843) un *journal de masse*[31] este probabil că el avea și noțiunea *„literaturii de masă".* În jurnal ea ocupă spațiul foiletonului. De unde apariția, în deceniul patru al secolului trecut, a „romanului foileton". Acesta nu este un roman decupat, secționat în tranșe, ci conceput tocmai pentru o astfel de apariție cotidiană cerută de un public în continuă creștere. Fenomen de modă, lansat în Franța (E. Sue, P. Féval, E. Gaboriau, Ponson du Terrail), romanul „foileton" se confundă cu cel „popular" prin subiecte, eroi, succes de public. Este chiar programul unui protagonist al său[32]. Tipologia este bogată, constituită — toată — într-o zonă „inferioară" a literaturii (VII, 1): romane istorice, cavalerești, de aventuri, „robinsonade", gotice, „negre", polițiste, „criminale", *western,* de spionaj etc., etc. inventariate minuțios în special în studiile germane. Genul pătrunde și la noi prin literatura de „mistere" și „haiduci", cu prelungiri pînă în epoca actuală. Cînd noutatea și senzația zilei nu mai este o crimă celebră, de pildă, ci o descoperire tehnico-științifică extraordinară, literatura în cauză devine de „anticipație" sau de *science fiction.* Este aceeași literatură de masă diferențiată doar prin tematica specifică epocii tehnologice actuale.

3. Cu toată desconsiderarea și condescendența de care este înconjurată, literatura de masă — mai mult chiar decît cea populară — joacă un rol important în sistemul ideii de literatură. Ea introduce, de fapt, primul element perturbator decisiv al dominantei culturale, intelectuale, a *literelor.* Evadarea din cultură devine o realitate, ieșirea din intelectual, livresc și didactic o tendință nu numai posibilă, dar și perfect legitimă. În zona *literelor* — culturale prin definiție — apar

preocupări, aspirații, necesități și deci idei și valori noi. Literatura cucerește noi domenii textuale, teritoriul său teoretic se lărgește considerabil. O serie de funcții specifice, deloc „triviale", deloc „vulgare", sunt nu numai reabilitate, dar și pe deplin justificate. Ele nu numai că egalează și echilibrează funcțiile culturale tradiționale ale literaturii, dar deschid și noi perspective, printre care premisa „autonomiei" literaturii este cea mai însemnată.

Dubletul german al lui *Trivialliteratur, Unterhaltungsliteratur* (noțiunea apare încă din secolul XVIII), oferă cheia problemei: literatură care „întreține" dispoziția, care „distrează". Ea nu-și mai propune să instruiască, să educe, să cultive, ci doar să destindă, să ocupe în mod plăcut timpul liber. Termenul englez, corespunzător, *literature of entertainment*, are aceeași semnificație, ca și echivalentul francez *livres récréatifs*. Scopul este *l'amusement, le délassement, le plaisir*, plăcerea și distracția. De unde și rezistența spiritelor grave, austere, pentru care *la littérature amusante* păstrează un sens depreciativ. În schimb, romancierii de acest tip, precum W. Scott, declară pe față: „Scriu pentru distracția generală" *(general amusement)*[33]. Obiectivul urmărit, echivalent al unui program, este evaziunea, diversiunea, defularea. Pe măsură ce literatura se intelectualizează, șansele unei contra-literaturi, la polul opus, de compensație pur psihologică în direcția visării și imaginației, cresc. Fenomenul este o adevărată constantă literară, dar teoria relaxării, iluziei, ficțiunii, se conturează abia în secolul XVIII. Bineînțeles că romancierii specializați de mai târziu (P. Féval, Ponson du Terrail etc.) o vor face fără nici o inhibiție. Termenii moderni de *sublimation, escapism* definesc aceeași realitate. Foarte importantă este și psihologia curiozității, noutății, senzației, pe care această literatură se bazează și pe care o cultivă în proporții de masă. Termeni corespunzători traduc diferite nuanțe ale acestui registru emotiv, agitat, de șoc: *Bewegungsliteratur, Spannungsliteratur, Instant Literature*.

Ceea ce nu înseamnă că preocuparea culturală a fost complet evacuată din literatura de masă. Scopul instructiv, educativ, utilitar, se dovedește mereu foarte tenace și programul almanahurilor, care-și propun peste tot să fie în același timp utile și să distreze, o dovedește din plin. Scriitorii populari, în secolul XVIII, dominat de ideologia Luminilor, urmăresc o „învățătură utilă" *(immer nützliche Belehrung)*[34]. Preocupările de popularizare ca și enciclopediile populare ale epocii au

aceeași dublă finalitate: plăcută și utilă. Concepția este reafirmată mereu, preluată și de o parte din literatura foiletonistă actuală[35].

*

C. Termenul concurent, foarte răspîndit în ultimele decenii, folosit în mod frecvent drept sinonim al literaturii populare și de masă, *paraliteratura*, urmează a-și restrînge enorma elasticitate și a-și preciza un înțeles propriu în interiorul totalizării literaturii, genul său proxim. Paraliteratura constituie varianta ultimă și completă a totalității literaturii.

1. Soluția etimologică poate da, încă odată, o corectă interpretare: gr. *para* = „alături de", „de-a lungul a", definește o literatură „alături", „dincolo", „în marginea" literaturii, *i.e.* a literaturii scrise, literate, cultivate. În sens larg, *paraliteratura* include literatura populară și de masă. În sens îngust, riguros (conform și sistemului nostru de lectură al ideii de literatură), *paraliteratura* semnifică totalitatea producțiilor marginale, situate la limita sau dincolo de domeniul scris, al literei, și al implicațiilor sale trecute în revistă sau care vor urma (estetice, specific-literare etc.)[36]. Dar și în această împrejurare *paraliteratura* confirmă și consolidează tendința (ca și ideea) că orice cultură este în primul rînd scriptică, „livrescă" sub orice formă (carte, revistă, jurnal, tract, anunț publicitar etc.).

Confuzia este întreținută (în perioada actuală) și de frecventa folosire a încă unui termen: *infraliteratura*, cu aceeași valoare de sinonim și de funcționalitate circulară: *literatura de masă, paraliteratură, infraliteratură*, noțiuni odată mai mult alternative, substituibile. Literal, lat. *infra* semnifică inferioritatea: mai prejos, inferior, dedesubt, jos etc. O literatură de nivel inferior, deci, sub condiția „literală". Nuanța de „ascuns", „ocultat" este însă și ea prezentă: o pseudo-literatură care s-ar ascunde, s-ar sustrage prezenței și dominației literaturii firești, normale, incontestabile, care este cea cultivată. Totul este însă vag, aproximativ, adesea chiar arbitrar. Singurul criteriu precis rămîne tot apropierea sau distanțarea de *literă*.

2. Poate că termenul cel mai potrivit pentru această nouă situație ar fi cel de *parascriitură*: dizlocarea progresivă, parțială sau cvasi-totală a literaturii de expresie grafică de către

imagine. Textul își găsește complementul sau concurentul direct în imagine: ilustrații, stampe, ornamentație simbolică etc. Situația, riguros analoagă colaborării sau substituirii *scris/imagine*, încurajată și teoretizată de biserica medievală, se reclamă, precum în cazul „littérature à estampes" a lui R. Töpfler, de la aceeași eficacitate a imaginii pentru cei ce n-au nici un fel de „literatură" (= cultură). Fenomenul modern, de mare răspîndire occidentală, al „benzilor desenate" (*bandes dessinées, comic strips, Bildgeschichte, fumetti* etc.), folosește inscripția doar pentru schițarea cadrului epic și al notării unui dialog minim. Textul scris este și mai sumar în *fotoromane*, în *fotonuvele*, perfect accesibile și semianalfabeților.

Un caz limită, vag conturat și încă departe de a fi bine descris de parascriitură (în accepția noastră), este așa-zisa literatură *pop (pop literature)*, expresie calchiată după formula plastică de avangardă *pop art*. De la avangarda „clasică" (*dada* îndeosebi), literatura *pop* preia hazardul obiectiv, spontaneitatea asociațiilor, ideea de *colaj* și *ready-made*, depășirea distincției artă/nonartă, bun gust/prost gust etc. De unde compuneri-colaje, în care orice fel de texte (reclame, formule publicitare, anunțuri, tracte, afișe etc.) intră în compoziția unor „cărți-obiect", care pot să includă în „text" și tichete de metro, ace de păr, prospecte, texte de cîntece etc. Că publicitatea modernă are aspecte de „artă populară", faptul este sigur. Ca și „literatura de stradă": reportaje, foi volante, tracte, reclame, care devin „literatură" doar prin faptul că sunt numite și recunoscute ca atare[37]. Este ultima variantă a teoriei „literaturii făcută de toți" și „pentru toți".

3. Mijloacele moderne ale „comunicațiilor de masă" (cinema, T.V., videocasete etc.), fenomen tipic al civilizației actuale îndeosebi occidentale, produc ceea ce s-a numit, în sens predominant figurat, *littérature représentée* sau *mass-médiatique, Medienliteratur*. Neutre din punct de vedere „literar", aceste *mass media* rup aproape total cu textul scris. Cît privește *mediul* oral, acesta cunoaște — dimpotrivă — o enormă difuziune. Filmul și serialele T.V., echivalentul foiletonului scris, par să se substituie integral literaturii scrise, s-o elimine și s-o facă inutilă maselor largi de cinefili și telespectatori. Dimpotrivă, teatrul radiofonic *(Hörspiele)*, literatura înregistrată *(recorded literature)*, recitalul poetic direct sau înregistrat *(recorded poetry)*, poezia vorbită, pe disc sau bandă, și alte forme de texte difuzate, dau oralității o nouă și practic

incalculabilă dimensiune. Fenomenul (în termeni anglo-saxoni *reading voice, reading-listening*) depășește cu mult — prin proporțiile și semnificațiile sale — dicotomia originară *oral/scris* (II, 1, 2) și ilustrează un caz, am spune desăvîrșit, de circularitate și recurență literară. Literatura se întoarce prin aceste *media* la punctul de plecare: enunțarea orală și genul *popular song*. Formula „poetul ca scriitor și vorbitor" *(Dichter als Schreiber und Sprecher)* devine — din nou — perfect posibilă[38]. În același timp, nici cultura, nici *literele* nu mai constituie monopolul textului scris, de vreme ce „cunoștințele literare" (prin tot felul de expozeuri, interviuri, mese rotunde, conferințe etc.) pătrund cu cea mai mare eficacitate — în și prin *media* — în cel mai larg public.

*

Recapitularea scoate în evidență notele totalizării literare drept noi faze esențiale ale constituirii ideii și sistemului *literaturii*. Dilatarea, extensiunea progresivă, capacitatea enormă de absorbție, globalitatea reprezintă tendințe fundamentale și permanent active. Literatura absoarbe „tot", toate categoriile posibile de *litere* și scrieri. Extensiunea păstrează, în primul rînd, un sens cantitativ: încorporarea continuă și hipertrofică a oricărui tip de „literă" (= toate scrierile), cu tot conținutul lor posibil, predominant cultural. În felul acesta se explică enorma dilatare semantică a literaturii, care cuprinde practic *tot, orice* (= exprimat în scris, de orice conținut, în orice cod cultural). Dimensiunea istorică nu face decît să confirme această extensiune, cu tendință de cuprindere, inventar, categorisire integrală, nu și de descriere analitică.

Același caracter de generalitate instituie și accepția nevalorică, neierarhică, a literaturii. Totalitatea devine, într-un sens, valoarea supremă și în același timp condiția esențială a neutralității valorice și chiar a nonvalorii, premisă — cum vom vedea — de antiliteratură, de contestare a ideii de literatură (VIII, 4). La acest nivel, criteriul estetico-poetic — determinant în definiția „consacrată" a literaturii (V, 4) — încă nu intervine. Calitatea, valoarea și judecata estetică nu și-au făcut apariția. Are valoare doar „tot" ce este scris. Tendința actuală (asupra căreia vom reveni) de a nu recunoaște decît existența unei literaturi obiective exprimată prin termeni lipsiți de specificitate „literară" *(écrit, text, discurs)* traduce tocmai această concepție totalizantă.

Totalitatea tinde, totodată, să se diferențieze și chiar să se pulverizeze (proces evident mai ales prin „specializarea" progresivă a literaturii, IV, 5). În același timp, prin chiar procesul disocierii sale, literatura dă și primele semne de autonomizare (IV, 1, 4), de prefigurare a unui „specific" literar calitativ, bine distinct de masa producțiilor scrise, nediferențiate. Deplasarea se face de la *litere* (= totalitatea artelor și științelor) spre *literatura* recunoscută ca „propriu-zisă" (V, 6).

Semnificația cea mai importantă a „totalității" în cadrul sistemului ideii de literatură este însă alta: „toate" scrierile presupun „totalitatea" problemelor literare; concepția totală a literaturii (universale) este singura bază obiectiv-posibilă a teoriei literaturii. O teorie a literaturii nu se poate deci elabora decît plecînd de la premisa și de la experiența totalității sale. Doar de la acest nivel se poate generaliza în mod legitim, construi un concept global de literatură, realiza totalizarea literaturii ca problemă, inclusiv ontologică. Ea poate fi abordată în mod descriptiv, morfologic, structural, sistematic, modelizator. Ne-am oprit, din motivele enunțate inițial, la acest ultim tip de soluție: un model sistematic de totalizare a literaturii, care implică structurarea și circularitatea. Am constatat de altfel, de pe acum, că există o interdependență funcțională între toate accepțiile literaturii, că multe semnificații și elemente se repetă, că circularitatea este una din marile realități ale ideii de literatură (I). Faptul este departe de a fi cunoscut și mai ales recunoscut.

Lărgirea teritoriului — practic incontrolabil — al *literelor*, sub toate formele, duce la extinderea corespunzătoare a ideii de literatură și deci a definiției sale. Vom înțelege și de ce. Concepția unitară a literaturii este cauza unei profunde revizuiri a ideilor tradiționale despre literatură (doar „frumoasă", doar compusă din „opere model", „capodopere", „canonice" etc.). Ea suferă o „mutație" profundă și intră în „criză". Istoria ideii de literatură va reține cu detaliile cuvenite și această transformare radicală și semnificativă, tipică epocii. Literatura populară, de masă, paraliterară, ca termeni ultimi ai acestui proces de dilatare, devin tot mai indisociabili de ceea ce se definește în general prin termenul sintetic de „literatură". Cele două planuri se întrepătrund, se recuperează reciproc, se completează.

Totalitatea — în sfîrșit — prefigurează atît utopia cît și negarea literaturii. De o parte, întreține ideea a tot ce se poate cunoaște și scrie, idealul de a scrie tot despre toate — scrisul se vrea permanent, universal, omniprezent și omniscient —, pe de alta, deoarece totul „este" sau „devine" literatură, este inutil a ne mai ocupa de această idee, a o analiza și defini. Dovadă că cele mai multe din dicționarele actuale de termeni literari nici nu mai includ poziția *literatura*. Ea pare a fi de la sine înțeleasă, ori neinteresantă, neimportantă.

V

SPECIFICUL LITERATURII

O altă zonă de interpretare a ideii de „literatură“ se deschide prin anexarea și dezvoltarea unui nou domeniu hermeneutic. El se dovedește și mai bogat în semnificații și mai hotărîtor pentru destinul literaturii decît cele precedente. „Frumosul“ invadează literatura în toate compartimentele și cu toate urmările posibile. „Scrisul“ și „literele“ nu sunt numai „culte“, ci — mai ales — „frumoase“. La fel, artele liberale, umanitățile, cartea etc. Cultura încetează a mai fi valoarea supremă. „Frumosul“ îi face o concurență tot mai activă. Începe, în felul acesta, seria unor noi criterii și deci a reformulărilor terminologice într-o sferă cu care nu ne-am mai întîlnit pînă acum: cea „estetică“. Prioritatea acestei valori face posibile nu numai noi tipuri de definiții a literaturii, dar și a unor noi disocieri, care — la rîndul lor — devin premise a ceea ce se va numi „specificul“ și „autonomia“ literaturii: frumosul = prima categorie „specifică“ a literaturii. Ea începe să evadeze din condiția sa originară cultural-didactic-erudită. Procesul se orientează spre o tot mai radicală „estetizare“ și „esențializare“.

1. „LITERELE FRUMOASE”

Într-o primă accepție, foarte tradițională și foarte ambiguă, „literele“ sunt în același timp „culte“ și „frumoase“: *„literele frumoase“ = „literatură frumoasă“*. Noțiunea este o adevărată placă turnantă de semnificații. Cele mai multe conotează diferite forme și definiții ale „culturii“, „științei“, „erudiției“ etc. Altele sugerează însă — chiar deschid — posibilitatea unei interpretări textuale, obiective, cu accentul pus pe „frumos“ și „estetic“.

Tradiția terminologică a „literelor frumoase“ aparține latinei Renașterii și se înscrie în seria *artes liberales, studia humanitatis, bonae litterae* etc. Ea apare foarte limpede la Erasmus *(pulcherimae disciplinae)*, la alții *(pulchrarum literarum studio* etc.[1]). Expresia consacrată, generalizată, este produsul clasicismului erudit, savant și al marilor sale dicționare, pentru care *lettres = belles lettres*, prin identificare directă (de ex. Richelet, 1680, *s.v.*, Trévoux, V, p. 489). Traducătorii asimilează la fel, în mod frecvent, pe *litterae*, din textele latine clasice, cu *belles lettres*. Tradiția continuă pînă azi, prin seria edițiilor de clasici greco-latini *Belles lettres*, de pildă. Sinonimia *littérature* (în sensul tradițional, cultural) = *belles lettres* este mai tardivă. Consolidarea se produce nu numai în publicistică și în critică, dar și în mișcarea enciclopedică a secolului XVIII. Literatura este „un termen general ce denumește erudiția, cunoașterea literelor frumoase *(Belles-lettres)* și a materiilor care se referă la acestea“[2].

1. În mod inevitabil, înțelesul de bază — originar, tare și fundamental — al „literelor frumoase“, este cel cultural. *Belles lettres*, într-o formulare terminologică sau alta, refac întregul *ciclu cultural* al literaturii. Astfel de circularități domină, cum știm, sistemul literaturii în ansamblul său. El este plin de rivalități sinonimice de acest gen.

Gramatica, în primul rînd, cel puțin de la medievalul Cassiodorus încoace, este considerată drept fundamentul „literelor frumoase“. Doctrina este unanim acceptată în Evul Mediu, Renaștere, Clasicism: „Se înțelege de obicei sub numele de *belles lettres*, gramatica, limbile etc.“[3]. Gramatica este „fundamentul tuturor științelor“ iar gramaticii *(grammariens)* sunt cei ce profesează „literele frumoase“ *(Dict. Acad. Fr.*, 1694, *s.v.*). Acest tip de „litere“ devine instrumentul esențial al dobîndirii cunoștințelor. Dicționarele preiau unul de la altul definiția încă din secolul XVII: „*Belles Lettres*. Cunoașterea oratorilor, poeților, istoricilor“[4]. Ea poate fi urmărită prin *Dicționarul Academiei Franceze*, Littré, etc., pînă azi. „Cunoașterea literelor frumoase“ este o formulă frecventă în critica secolului XVIII și Marmóntel o aplică în mod direct literaturii: „Literatura este cunoașterea literelor frumoase

(belles lettres)"[5]. Accentuarea sensului cultural și de cunoaștere — totalitatea cunoștințelor și creațiilor umane transmise în formă scrisă — se face, în același timp, și în direcție științifică. Intervine mereu aceeași sinonimie radicală curentă, inclusiv în dicționare: „Literatura. Știința literelor frumoase" (de ex. Richelet *s.v.*). Situația se verifică nu numai în domeniul francez, ci și în cel italian sau german, unde devine frecventă noțiunea riguros echivalentă de *schöne Wissenschaft*, adevărat calc lingvistic. Un proces identic de traducere mecanică (profund condiționată cultural) are loc nu numai în cazul lui *belles lettres*, ci și al lui *littérature*. *Principes de la littérature* de abatele Batteux devin, în modul cel mai firesc, în prima traducere germană: *Einleitung in die schöne Wissenschaften* (K. W. Ramber, Leipzig, 1756—1758). Există o „știință" *(Wissenschaft)* pe care o putem numi „literatura" *(Literatur)*[6] etc.

Astfel de omologii se constată și în cazul celorlalte accepții ale „literelor frumoase". Asimilarea — întreținută și de traducătorii dominați de spiritul și terminologia lui *belles lettres* — echivalează în același mod pe *literalium literarum* cu „les ouvrages des belles lettres". Solidarizarea celor două sensuri se observă și în unele oscilații: *artes literales* în titluri, *belle arti* în text, *arts libéraux* recunoscute ca sinonime ale lui *Belles-Lettres* etc.[7]. Contaminarea este și mai frecventă în cazul *belles lettres humaines*, formație renascentistă[8]. „Confuzia" este întreținută prin sinonimii sau explicații directe, în dicționare (Trévoux, de ex., *s.v.*), sau precizări etimologice *ad hoc* precum la Voltaire: „Se numesc *les belles lettres, humaniores litterae*, literele umane..."[9]. O filiație cît se poate de directă se constată și în titluri, tot de epocă, precum: Joh. Fried. Bertram, *Einleitung in die sogenannte schöne Wissenschaften oder literas humaniores* (1726). Explicația este și ea curentă: „literele frumoase" se numesc umane „fiindcă inspiră umanitate și gentilețe" celor ce le cultivă. Ele transmit „simțul umanității" *(das Gefühl der Menschheit)* etc.[10]. Suprapunerile semantice sunt, în bună parte, opera traducătorilor sau comentatorilor moderni care le generalizează. În felul acesta, sintagme din latina Renașterii ca *liberalibus bonarum artium studiis* devin în versiune modernă: *les études libérales des belles-lettres*.[11]

„Literele frumoase" sunt prin urmare obiect și metodă de studiu: *bildende Wissenschaften, cultivierende Künste* (Herder). Scopul lor este „cultura", „cultivarea", „cultivarea spiritului", dobîndirea „luminilor", *Cultur und Politur* (Herder)[12] cum

precizează nenumărate texte. Formația intelectuală minimală este echivalentă cu *une teinture de belles lettres*. Dimpotrivă, cei ce nu le posedă sunt „inculți", „ignoranți" etc. Doar că noțiunea centrală de „studiu", se bifurcă: sensul principal rămîne mereu didactic, pedagogic, educativ, „a vorbi, pronunța și scrie corect"[13]. Este scopul de bază și de totdeauna al *literelor*. Obiectivul este fixat și consacrat prin titluri (unele) celebre: Charles Rollin, *De la manière d'enseigner et d'étudier les belles-lettres* (1726—1728), Abbé Malet, *Essai sur l'étude des Belles Lettres* (1747), Abbé Batteux, *Cours de belles lettres, distribué par exercices* (1747—1748), Hugh Blair, *Lectures on rhetoric and belles lettres* (1801) etc. De unde și „profesor de belles lettres", „premiul întîi la *belles lettres*" etc.

În același timp apare și personalizarea și specializarea, transformarea studiilor într-o pasiune și vocație științifică personală. „A se deda literelor frumoase", „a studia literele frumoase" nu se mai reduce la însușirea și cultivarea cunoștințelor elementare, ci la adîncirea și cercetarea sistematică a unui domeniu precis al cunoașterii: științele istorice și filologice, îndeosebi. Orientate în această direcție, *les belles lettres* devin tot mai erudite, savante, academice, predispuse la consacrare oficială și, în consecință, la scleroză, perimare, desconsiderare și în cele din urmă la contestare directă. Din mijloc, „literele frumoase" devin scop în sine. Dacă vechiul sens al lui *erudire* este cultivarea, desăvîrșirea, rafinarea, noul sens al erudiției este mai întîi o condiție, o necesitate de a ajunge la *belles lettres*[14]. Ulterior, prin substituție, el constituie un obiectiv prioritar, autonom, exclusiv: „Literatorii noștri au devenit erudiți"[15]. Noțiunile sunt nu numai cuplate, dar și echivalente, riguros omologabile: „Erudiția, cunoașterea literelor frumoase"[16]. Ea poate fi „profundă", „plină", „desăvîrșită", iar cel ce o posedă este „savant", „mare" sau „foarte savant în *belles lettres*", definiții cu totul curente. Apare, bineînțeles, și formula paralelă: „versat în literatură frumoasă" *(belle littérature)*, în același sens savant, erudit. Acești *hommes de lettres* sau de *belles-lettres* devin, în consecință, în versiune germană, *Männer von Wissenschaft* (Herder)[17]. Sistemul semantic funcționează încă odată în mod constant și unitar.

Organizarea „savanților" în corporații academice, institutionalizate, nu interesează analiza de față, dar cîteva precizări terminologice ajută la clarificarea evoluției *literelor frumoase*. În *L'Académie Royale des Inscriptions et Belles-Lettres* nu pot intra decît „savanții cei mai versați în cunoașterea istoriei

și antichității", „recomandabili prin erudiția lor în *Belles-Lettres*". Noțiunile au devenit deci, în cele din urmă, sinonime. De unde, necesitatea de a suprima pleonasmul prin scoaterea din nomenclatura oficială a termenului *„Inscriptions,* care nu adaugă nimic celui de *Bellles-Lettres* din care *Inscriptions* fac parte"[18]. Terminologia germană corespunzătoare este aceeași: *Akademie der Wissenschaften und der Literatur,* respectiv *Akademie der Inschriften.* Ultima într-o poziție subalternă, din cauza specializării sale înguste, de competență și audiență inevitabil redusă.

Restringerea progresivă a sferei lui *belles lettres* este deci evidentă. Ea nu mai semnifică, în ultima sa fază, decît „comerțul cu anticii", „cunoașterea limbilor antice și tot ceea ce este necesar pentru înțelegerea Antichității"[19]. Domeniul său aparține filologiei și culturii clasice, în speță greco-latine, sens stabilizat încă din secolul XVIII. Există de pe acum o solidarizare intrinsecă între *schöne Wissenschaften,* devenite de fapt *historische Wissenschaften,* între *classische Autoren* și *die schöne griechische Kultur*[20]. Cariera acestor „litere" tot mai specializate, prevăzute cu multe cărți, biblioteci și bibliografii, continuă imperturbabil pînă azi. Actualitatea lor „științifică" rămîne aproape întreagă în cercurile savante occidentale. Nu însă și în cultura curentă, unde fac figură tot mai tradițională, desuetă, de o distincție și competență din ce în ce mai prăfuite și perimate. Sub acest aspect noțiunea pare epuizată, apusă, cu ciclul încheiat.

2. Tradiției culturale i se adaugă, în cazul *literelor frumoase, totalizarea enciclopedică.* În „literatură", din orice direcție am privi-o, reîntîlnim mereu, într-o formă sau alta, totalitatea culturală, enciclopedismul. Este, în același timp, încă un bun exemplu de relație hermeneutică tot/parte. Fiecare semnificație a literaturii trimite și se întoarce, în mod inevitabil, la sensul global, originar, care o instituie.

Într-un prim înțeles, această totalitate are un caracter cantitativ. *Literele frumoase* semnifică, odată mai mult, totalitatea cunoștințelor, disciplinelor, obiectelor de studiu, tot ceea ce se poate învăța, studia, raționa, judeca, imagina etc.; pe scurt, totalitatea operațiilor intelectuale. Definițiile abundă și în acest sens: *Belles-Lettres* sunt „miscelanee" *(miscellaneous),* „gramatica, elocvența, poezia, filologia, critica, istoria, poligrafia, totul este de resortul lor"[21]. Alte liste introduc și

retorica, filozofia, optica, fizica, științele în general, artele mecanice, etc., inclusiv publicistica și ceea ce se va numi „literatură de masă" (IV, 6, B): *Musenalmanachus, Taschenbücher Bibliotheken*[22] etc. Ele sunt prea numeroase și exprimate în prea multe culturi ca să nu fie vorba de o doctrină generalizată a „totalității" artelor și științelor „unite împreună" *(unite insieme).* Domeniul „întregii culturi, înțelepciuni și literaturi frumoase", al „cuprinderii *(ganze Umfang)* tuturor științelor și artelor frumoase . . ."[23] nu este altul. *Dicționarul Academiei Franceze* reține încă din secolul XVIII aceeași accepție *(s.v.).* Că este vorba de un adevărat „enciclopedism" (III, 2) rezultă și din sublinierea — repetată — a ideii de „înlănțuire" *(enchaînement)* a tuturor acestor *belles lettres,* asimilate unei științe totale[24]. Cîte un titlu uitat, obscur, vorbește în același sens: Saunier, *Encyclopédie des beaux esprits, contenant les moyens de parvenir à la connaissance des belles sciences* (1657). Tablourile sinoptice, nomenclatura bibliografică și organizarea materiei marilor publicații și dicționare ale secolului XVIII, dau „literelor frumoase" o clasificare de același tip enciclopedic[25]. Ea reapare și în cel următor, de pildă în cunoscutul *Manuel du Libraire et de l'Amateur des livres* de Jacques-Charles Brunet (1860).

Existența și difuzarea acestor *belles lettres* în timp și spațiu diversifică și completează tabloul totalității. Operația devine posibilă prin transfer terminologic retroactiv și extensiv. Termeni orientali, mai mult sau mai puțin analogi, sunt asimilați, ca și literele greco-latine, modernelor *belles lettres.* Literatura „păgînă" și paleo-„creștină", la fel. Întreaga istorie a culturii și literaturii sunt în felul acesta recuperate și încadrate unei singure categorii dominante. Extensiunea se face conform mecanismului „literaturii universale" (IV, 5, 3). *Belles lettres* există și în China — opinie unanim admisă — în timp ce descoperirea erudită a literaturilor orientale consolidează gustul „literelor frumoase" în Europa[26]. Evoluția cuvîntului, urmărită în dicționare, cataloagele cabinetelor de lectură, bibliotecilor etc. acreditează același sens global: expresia și cunoașterea totală a gîndirii și sensibilității umane în formă scrisă și tipărită.

3. Pînă acum am întîlnit doar definiții lineare și esențial univoce ale literaturii. Prin *belles lettres* pătrundem pentru prima dată în domeniul echivocurilor, oscilărilor, ambiguită-

ților evidente. Perturbarea este cauzată de apariția și cuplarea ideii de *frumos* cu ideea de *litere*. Faptul produce *prima criză* gravă a ideii de literatură. Deplasarea de la *litere* spre *frumos*, cu toate conotațiile sale, devine inevitabilă. Trecerea de la „cultural" spre „estetic" este plină de oscilări de conținut, urmată de mari variații și imprecizii terminologice. Rezultatul este un echilibru precar tradus prin mari deplasări și instabilități semantice. Ele sunt efectul clarificării și disocierii — prin aproximări continui — între două domenii ce tind tot mai mult spre specializare și specificitate. *Belles lettres* nu mai acoperă integral noțiunea fundamentală de cultură, de care se depărtează prin delimitări tot mai precise. Procesul parcurge mai multe etape. Metodologic vorbind, suntem doar la faza primelor disocieri elementare, tacite, implicite. Uneori nici nu putem distinge încă bine dacă este vorba numai de sinonime sau de disociații efective, fie și sumare. În orice caz, noțiunea tradițională de *belles lettres* începe să se dizolve, să se „descompună". Un indiciu în acest sens este și faptul că unele mari dicționare ale secolului XVIII nu mai includ articole speciale pentru *belles lettres* (Trévoux, *Encyclopédie méthodique* etc.).

Indiciile crizei sunt numeroase. „Artele liberale", care au definit mult timp totalitatea *literelor*, nu mai pot fi asimilate integral „artelor frumoase". De unde, în variantă germană, titluri disociate, foarte semnificative, ca *Neuer Büchersaal der schönen Wissenschaften und freien Künste* (J. Chr. Gottsched, 1745—1754), *Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freien Künste* (Chr. Fr. Nicolai, 1757—1760) etc. Aceste „freie Künste" aparțin tot mai mult domeniului literar, critic, teoretic, erudit. *Humaniora* opun în schimb o rezistență mai mare. Dar chiar identificarea lor explicită cu *belles lettres* (Furetière, *s.v.*, Trévoux, *s.v.* etc.) sau substituirea lor directă prin noul termen este un indiciu de perimare și în tot cazul de slăbire a vechii semnificații. Foarte frecvent este și cuplul *belles et bonnes lettres*, atestat începînd din Renaștere. Sinonimie? Disociere implicită? Ambele ipoteze sunt îngăduite. Dar de ce această permanentă redundanță în cazul asimilării? Pentru a întări sensul de bază, sau pentru a-l nuanța în vederea unei precizări sporite?

Sensul global al lui *lettres* explică în bună parte aceste neclarități. Cînd ieșim din domeniul lor exclusiv, disocierile devin mai accentuate și mai precise. Toate activitățile spirituale, intelectuale, creatoare sunt *des ouvrages de l'esprit*. În

interiorul lor însă, precum la La Bruyère (XII, 17), „științele" și „literele frumoase" formează totuși două domenii distincte. Enumerările, frecvente — *belles lettres — arts — sciences* — au aceeași semnificație. Intervenția „filozofiei" care-și propune, în Secolul Luminilor, să influențeze din interior *les belles lettres*[27], complică și disociază și mai mult categoriile în discuție. Nu e de mirare că întrebuințarea termenului devine tot mai oscilantă, predispusă mai întîi spre substituiri, apoi spre eliminare. Încă o dovadă de slăbire și perimare continuă: *littérature* tinde să îndepărteze progresiv *les belles lettres*, precum la abatele Batteux. Al său *Cours de belles lettres* are la început precizarea: *ou principes de littérature*, pentru a deveni în cele din urmă doar *Principes de littérature* și nimic mai mult. Astfel de oscilări, alternanțe și sinonimii pot fi observate în multe texte din secolul XVIII și XIX, franceze, germane, italiene. Rezultatul este că traducerea mecanică, automată, *Belles Lettres = schöne Wissenschaften*, inițial curentă, de natură să întrețină un echivoc fundamental, începe să fie resimțită ca insuficientă. Dovadă că sensul tare al lui *science* și *Wissenschaft* (= cunoștințe sigure, exacte, de ordin material) nu se mai mulțumește cu simpla disociere de *belles lettres*, ci aspiră la o determinare și mai precisă. Procesul se observă îndeosebi în terminologia germană a epocii. Herder distinge între *schöne* (= vechile *belles lettres*) și *gründliche Wissenschaften*, „științele de bază", exacte, care sunt de fapt „științele adevărate" *(reine Wissenschaften)*. Alți autori folosesc pentru aceeași idee expresia *strenge Wissenschaften* (= științe riguroase)[28]. Terminologia merge deci în sensul disocierii și specificității progresive tot mai riguroase.

Situației de fapt îi corespunde în mod firesc și o criză declarată a conștiinței terminologice. Spiritele critice își dau tot mai mult seama că aceste *schöne Künste und Wissenschaften* sunt de fapt convenții lingvistice, *nomina*, rezultatul unei simple „deprinderi" *(Sprachgebrauch)* lipsită de motivație teoretică serioasă, că „așa-numitele" *(sogenannte) schöne Wissenschaften* sunt doar o expresie „improprie" *(uneigentliche)*[29]. Într-o zonă superioară, încep deci să apară opinii critice severe împotriva uzului și abuzului unei noțiuni resimțită ca tot mai imprecisă și inexactă. Herder, într-un text din 1765, constată ironic haosul definiției și-l atribuie unei reminiscențe a ... Turnului Babel *(Babel's Sprachverwierung)*[30], în timp ce Lichtenberg, mult mai sarcastic, vorbește

de o „detestabilă lărgire a înțelesului *(abscheuliche Umfang)*“ ideii de *belles-lettres*[31]. Termenul, pe scurt, este „foarte nesigur“ *(so unbestimmt)* prin eterna sa interferență științifico-poetică pe care o presupune. Faptul este denunțat cu vigoare și anterior: „Se numesc litere umane și în mod abuziv litere frumoase cunoașterea poeților și oratorilor, în timp ce adevăratele *belles lettres* sunt fizica, geometria și științele solide“ (Furetière, *s.v.*)[32].

Expresia, deci, nu mai satisface. Herder își dă seama că există un concept „adevărat“ și unul „fals“ *(falsch Begriff)* al „științelor frumoase“ pe care le analizează în două discursuri academice, în care pledează pentru respectarea tradiției terminologice clasice: *schöne Wissenschaften*, radical disociate de „sfera frumosului“, trebuie să-și păstreze doar vechiul lor înțeles humanist-academic de *studia humanitatis*[33]. Lipsa de discriminare și de bază teoretică precisă este subliniată cu toată claritatea și de Kant: „Nu există o știință, ci numai o critică a frumosului, nu o știință frumoasă ci doar o artă frumoasă“ (*Kritik der Urtheilskraft*, I, § 44). Cauzele esențiale ale acestor importante clarificări terminologice sunt două: 1. Pătrunderea tot mai adîncă în domeniul reflexiei literare a noilor concepte legate de „descoperirea“ valorii sensibilității (gustul și judecata de gust) și a fanteziei poetice; 2. Descoperirea „esteticii“ ca știință a frumosului sensibil și, în general, a sensibilității estetice. Vechile accepții ale „literaturii“ nu mai corespund noilor semnificații și nu mai pot fi traduse în noul limbaj estetic. Asupra acestor teme vom reveni pe larg.

4. O modificare și diversificare a terminologiei *literelor frumoase* devine deci inevitabilă. Înțelesul global, generic și nediferențiat al lui *belles lettres* nu mai satisface. De unde apariția și ridicarea la orizont a unei noi terminologii, care se dezvoltă într-un dublu sens: a) redefinirea și nuanțarea *literelor* în sensul perfecționării și rafinării conținutului lor cultural; b) asocierea progresivă a unor valori și factori de ordin sensibil, formal, extracultural, recunoscuți ulterior ca „estetici“.

Deplasarea de la cantitativ la calitativ apare încă în domeniul latin sub forma *litterae subtilitatis* (Pliniu, *H.N.*, XXX, 2), *politus literis* (Cicero, *In Pison*, 70) și alte formule de acest gen regăsite din plin în latina medievală, umanistă și renascentistă. Erasmus folosește frecvent expresia *politiores literas*, un titlu ca *De Politia literaria* (1540) de Angelo Decembrio

are valoare de program. *Literis politus, doctus, eruditus* aparțin aceleiași familii[34]. La fel *politioris humanitatis* (Cicero, *De orat.*, II, 72). Sensul lui *politioris literaturae* (Pico de la Mirandola, Erasmus etc.)[35], de întrebuințare curentă, este identic, ca și termenii corespunzători din limbile moderne pentru „cultură“, „studii“, „umanități“: *polite leters, polite learning, polite erudition, letteratura limata*[36]. Ideile dominante sunt peste tot „cunoașterea“, „știința“, „cultivarea“, „educația“, cu întreaga lor gamă de specializări și aplicații. *Polite literature, polite literature in general* este echivalentul lui *belles lettres* în domeniul englez. Sensul rămîne predominant educativ-didactic, cu o nuanță bine marcată de studii „liberale“ și „umaniste“ înaintate. Cum spunea și Fr. Schlegel, *Politur* cuprinde pe *Liberalität, Urbanität, Humanität*[37], adică valorile tradițional-pedagogice ale ciclului *literelor*.

Cizelarea, rafinarea, „înnobilarea“ spirituală se traduce prin aceeași expresie, la fel de curentă: *polir l'esprit, polite mind, Politur*. La fel, capacitatea de expresie orală (*oratio polita*, Cicero, *De orat.*, 3, 48) și scrisă *(percopiosus litteris*, Sidonius Apollinarius, *Ep.*, V, 10; *P.L.*, 58, c. 51), definite astfel încă din Antichitate. Aceste formule anticipă ideea de compoziție lucrată, elaborată, cizelată. De abia la acest nivel „literele frumoase“ schimbă efectiv de semnificație. *Les ouvrages de belles lettres les plus polis, the polite writings, the polite correspondence* sunt formule care evoluează spre ideea compoziției de un tip special: *the polite composition*[38]. Finalitatea sa nu mai este instruirea, ci „creația“, în timp ce *the polite author* încetează a mai fi profesorul, eruditul, ci „scriitorul“ propriu-zis. Este autorul de literatură care a depășit constrîngerea și profesionalismul sferei strict culturale.

Apare, în felul acesta, o nouă terminologie a „literelor frumoase“, orientată spre satisfacții interiorizate de ordin psihologic delectabil, distractiv, spre gratuitate și destindere. Cu acest tip de satisfacții și finalități „literare“ ne-am mai întîlnit — accidental — și cu prilejul „literaturii de masă“ și a „paraliteraturii“ (IV, 6). De această dată, „literele frumoase“ își asumă în mod deschis, ca notă centrală, definitorie, calitatea de a fi „plăcute“ și „distractive“, *piacevoli, dilettevoli*, obiect de *entertainment*. Termenul latinesc, umanist, *literarum amoenitatis*[39], care anticipă această accepție, se păstrează pînă tîrziu, în sferele academico-universitare, în special germane, sub forma *amoenitatis literarae, amoeniorum litterarum*.

În limbile moderne îi corespund: *l'aménité des lettres, le lettere amene* sau *la letteratura amena, die angenehme Literatur, the amenities of literature*, foarte atestate. Curentă și de același tip și expresia *la litérature agréable*, frecventă mai ales în Secolul Luminilor. O notă și mai accentuată de „estetizare" este introdusă de ideea de „grație", asociată studiilor literelor încă din perioada umanismului timpuriu *(lecturas graciosissime)*[40]. *Belles lettres* vor deveni în consecință *anmuthigen Wissenschaften*. O revistă de recenzii critice (a lui Joh. Chr. Gottsched) se intitulează *Das Neuste aus der anmutigen Gelehrsamkeit* (1752—1764). Nuanța „rococo", specifică epocii, este și ea prezentă.

Alte semnificații de ordin „social", semne ale unui nou statut al culturii, sunt pline de ambiguități la fel de elocvente. *Belles lettres* dau distincție, prestigiu, sunt cauză de succes și promoție socială. În variantă franceză, *la politesse des lettres*[41] indică nu numai calitatea intelectuală, dar și un nivel general ridicat de cultură și civilizație. Aceeași nuanță și pentru *literary politness*. Deplasarea spre „curtenesc" și „monden" devine inevitabilă. *Bellles lettres* vor cunoaște deci și astfel de sinonime: *corta literatura, la cortedad de literatura, courtesy of literature*[42]. De reținut nu este numai faptul că *galanten Künste, galant machende Literature, schöne und galante Literatur* devin expresii curente, dar că se recunoaște mai ales o relație directă între *gallantry* și *learning*, între *belles lettres* și *la Galanterie*[43]. Aceste calități sunt conjugate, interdependente, ca și în sintagma dominată de ideea de *fashionable*, curentă în secolul XVIII englez, de tipul *Gentleman of the most polite literature (The Spectator), learned and elegant people* (Dr. Johnson) etc.

Ideea de „eleganță", asociată progresiv unor domenii tot mai largi, are o evoluție identică. Inițial, în Antichitate, predomină sensul cult, erudit, savant, specific tuturor profesiunilor liberalo-literare: *artes elegantes et ingenues* (Cicero, *De fin.*, III, 2). El va fi redescoperit de Umanism și Renaștere, precum la Erasmus: *elegantiores, elegantiores disciplinis, elegantioris literaturae* etc., la Budé *literas bonas et elegantes*, la mulți alții. Studiile, disciplinele, bibliotecile etc. devin deci toate *elegans*. Noțiunea, cu semnificație predominant sau exclusiv didactic-savantă, se păstrează și în secolele următoare, în prelegeri academice *(Elegantioris litteraturae collegium renovatis auspiciis ...*, Halle, 1697), istorii literare, publicații științifice.

Rerum elegantia et studio[44] acoperă, la acest nivel, întreaga sferă a „umanităților", „literelor", studiilor savant-erudite.

Ideea începe totodată să oscileze, să-și dilate sau chiar să-și modifice sensul, cînd intră în joc noțiuni legate în mod direct și specific de finalități extra-didactice: apologetice, istorice, dublate de timpuriu de exercițiul compunerii mai mult sau mai puțin „libere". Vom întîlni deci expresii care înclină spre calități formale și de redactare, spre excelența punerii în pagină și a exprimării, spre cultivarea și calificarea unor genuri și stiluri. Din prima categorie: *elegantissimus liber de Martyrum* (Sf. Ieronim; *P.L.*, 23, c. 687), *elegantia in prolatione sermonum* (Hrabanus Maurus; *P.L.*, 107, 107, c. 337). Medievale și prerinascentiste sunt expresii tehnice ca *elegans iunctura dictaminis* sau *eleganti metro* (despre Petrarca)[45]. Într-un titlu ca *Elegantiarum linguae latinae* de L. Valla nu se ascunde numai filologie pură, ci și definirea expresivității unei limbi clasice de mare prestigiu. Caracterizarea activităților „literare" folosește tot mai des aceeași expresie: *elegantissimi versis* sau *carminis, eleganter conscripta, litterae ... bonae et elegantes dictae* etc. Intenția „estetică" străbate și dintr-un alt titlu, care exprimă în mod direct intenții practic-imagistice: L. Dolce, *Modi affigurati, e voci culte, ed eleganti della volgar lingua ...* (1564). Alături de banalul, obișnuitul *scriptor*, apare un nou confrate de o competență mult mai înaltă: *elegantiae scriptor*.

Bineînțeles că *literatura* urmează aceeași evoluție. Totuși numai textul și contextul decid dacă expresii foarte curente ca *elegantior litteratura, elegant literature, work of elegant literature, elegante Literatur, elegante letteratura* traduc vechea accepție a *literelor frumoase* (= culte), sau doar „litere (estetic) frumoase" pur și simplu. Într-o referință precisă la *a neat and elegant style*[46], de ex., îndoiala este însă cu desăvîrșire exclusă. Cele două accepții vor continua pînă tîrziu, în secolul trecut și chiar în al nostru, să coexiste. Vor fi folosite alternativ de critica universitară, academică: *littérature élégante, traditionelle, académique* (Villemin), *elegant literature, polite literature* (W. P. Ker)[47], ca și de cercurile literare marginale mai mult sau mai puțin estetizante sau de „avangardă": *Le festin d'Esope. Revue des belles lettres* (G. Apollinaire, 1904), de pildă. Noțiunea intră însă tot mai mult în eclipsă, făcînd figură desuetă, prețioasă, afectată, voit și pretențios distinsă, în contrast, mai ales, cu terminologia neopozitivistă actuală.

2. LITERATURA FRUMOASĂ

Mult mai curentă și mai actuală decît accepția „litere frumoase“ *(belles-lettres)*, depășită și lăsată tot mai în urmă, este *literatura frumoasă*. Expresia — uzuală — se transformă de timpuriu într-un adevărat clișeu, lipsit mai totdeauna de orice conținut precis. Un alt „defect“ — inevitabil — este pătrunderea ideii de literatură într-o nouă zonă circulară, predispusă la alte alternanțe și permutări semantice, la sinonimii greu controlabile și chiar la tautologie. Cuplarea ideii de *literatură* și de *frumos*, urmată de identificarea lor, este cauza esențială a acestor fenomene.

Se pot face, de pe acum, trei observații introductive: 1. Asocierea *literatură — frumos* este — după cum vom vedea — destul de tardivă, efect al deplasării de la *lettres (belles)* spre *belles (lettres)*, schema de bază rămînînd aceeași; 2. *Frumosul* îmbogățește efectiv ideea de *literatură* în timp ce ideea de literatură nu îmbogățește deloc (sau prea puțin) ideea de frumos. Urmările, importante, sunt de două categorii: a) disocierea tot mai radicală de conținutul cultural al *literelor* devine nu numai posibilă, dar și imperios necesară; în felul acesta se deschide încă un drum spre ceea ce se va numi „specificul“ și „autonomia“ literaturii; ; b) ideea de literatură primește nuanțe noi, care-i diversifică și-i adîncesc în mod neașteptat conținutul; 3. *Frumosul* definește o serie de aspecte ale *literelor* cu mult înainte de constituirea conceptului de *literatură frumoasă*. Frumosul implică și anticipă această idee, chiar dacă n-o exprimă încă. Sfera foarte dinamică și expansionistă a frumosului tinde să înglobeze și să domine domeniul *literelor* în totalitate. El le va antrena în direcții tot mai îndepărtate de vocația lor culturală originară.

1. Dubletului fundamental, originar, *oral/scris* (II, 1, 2), îi corespunde în mod firesc frumosul *oral* și frumosul *scris*, acesta din urmă cu multiple semnificații. Inițial, distincția nu este și nici nu poate fi foarte limpede. În Antichitatea europeană și orientală se vorbește în mod curent și nediferențiat doar de „frumusețea expresiei“ (*Tratatul despre sublim*, IV), de „frumusețea cuvîntului“ (*Rig Veda*, X, 71) etc. Și întrucît, din motive pur istorice, expresia orală este inițial net predominantă, astfel de definiții (și altele de acest gen) au în vedere, în primul rînd (dacă nu exclusiv) doar uzuanța „estetică“ a

limbajului oral. Literatura orală începe în felul acesta, prin preocuparea de a „spune bine“, *i.e.* expresiv, emotiv, frumos etc. Ceea ce se numește, începînd din Antichitate, „retorică“ se aplică în mod nediferențiat tuturor celor ce cultivă „limbajul frumos“ (oratori, filozofi, poeți etc.). „Elocvența“ este necesară atît discursului cît și poemului. Orice compoziție, de orice gen, care atinge perfecțiunea, este „elocventă“ (Pliniu, 5, 8, 4), o formă de *ars bene dicendi*, de „a vorbi bine“, „a vorbi cum trebuie“ (Quintillian, XI, 1, 11). Chiar poeții care „publică“, precum Catul, sunt apreciați pentru *suavitas vocis* (Cicero, *De off.*, 1, 33). Frumosul — în accepție antică — este echivalent cu *peritia loquendi*, cu farmecul vorbirii orale sau scrise: *habet eloquii venustatem*. Această puternică tradiție retorică a frumosului este asociată în modul cel mai direct expresiei literare cu care, de fapt, se confundă. Relația *bellezza — canzone — rettorica* (Dante, *Convivio*, II, XI, a; II, XIII, 4) devine fundamentală. Transmisă Renașterii, ea se confundă cu destinul ideii de literatură și poezie (= *Art de rhétorique*). Expresivitatea verbului „literar“ este o valoare recunoscută din plin și după reacțiunea antiretorică[1].

O contribuție esențială la „geneza“ și recunoașterea frumosului oral aduce și sacralitatea (II, 3). „Tot ceea ce un poet scrie prin entuziasm inspirat de suflul divin este frumos într-un grad înalt“ (Democrit, 18). „Cîntecul frumos“ (Hesiod, *Theog.*, V, 22, 23), „cuvintele dulci“ ale muzelor, vocea lor „frumoasă“ au o mare reputație[2]. Divinitatea însăși este un „artist al cuvîntului“, autor al „frumuseții cuvintelor“[3]. Inutil a insista, în acest context, asupra doctrinei frumosului divin propagată de platonism, neoplatonism, creștinism etc. Toate formele frumoase sunt, în această perspectivă, creații sau reflexe ale Frumuseții divine. *Biblia* și *suavissima littera* se confundă.

2. Produsul unor necesități pur utilitare (II, 1), scrisul este, prin însăși geneza și finalitatea sa, total străin de categoria frumosului. Și cu toate acestea preocuparea scrisului frumos, a *caligrafiei*, coincide în linii mari cu însăși apariția și istoria sa. Dovadă evidentă de „pancalism“ spontan, confirmată și de observația că „scrisul frumos“ constituie — de la apariție și pînă azi — o preocupare permanentă. Continuitatea ideii de „scris“ și „scriitură“, dublată de înfrumusețarea și teoretizarea constantă în acest sens a scrisului, face parte intrinsecă din structura și istoria ideii de literatură.

Dezvoltarea concepției de „scris frumos“ se face în două direcții paralele, ambele cultivate pînă azi. Cea dintîi, singura care ne interesează deocamdată, se referă la abilitatea manuală a scrierii, la perfecționarea și frumusețea sa plastică, la ceea ce se numește, cum am amintit, *caligrafie*. Cea de a doua, are în vedere ideea de „compoziție“ scrisă, frumoasă, prin asimilarea noțiunii de „scris frumos“ celei de producție sau operă „frumos scrisă“, în sensul „artei de a scrie“, problemă asupra căreia vom reveni (V, 5). Scris frumos, caligrafic, într-un sens; scris frumos elaborat, artistic (redactare, scriitură, enunț) într-altul.

Este foarte probabil că actul scrierii include în însăși esența sa, mai bine spus în mecanismul său interior, un impuls intrinsec, spontan, spre înfrumusețare și „estetizare“. Intenție estetică, instinctivă, de tipul *Kunstwollen*? Caligrafie spontană, originară, în sensul a ceea ce va fi recunoscut ulterior — și prin contaminare cu alte arte — drept „scriere frumoasă“? „Traseu infailibil frumos“?[4]. Sigur este, fapt atestat de cele mai vechi monumente scrise, că *alături, în* și *prin* traseul grafic propriu-zis, apare și „ceva“ în plus: o diferențiere, cu *écart* de ordin estetic, de natură să completeze și să înnobileze grafia pur funcțională. Caligrafia chineză și arabă dovedesc cu prisosință că pragul de pură înregistrare și mnemotehnie a grafiei a fost net depășit încă la această fază istorică[5]. Astfel de observații s-au făcut și cu privire la activitatea scribilor greco-latini. Caligrafia medievală oferă dovezi mai mult decît concludente: versuri scrise cu litere de aur *(scripti litteris aureis)* de Theodulf (*P.L.*, 105, c. 513), preocupări vizibile de punere în pagină, de aranjament artistic al manuscriselor, de semnalarea defectelor *(nota de viciis scripturarum)*[6] etc. Tendințe identice pot fi semnalate și în manuscrisele românești[7]. Literatura începe să fie „frumoasă“ încă la nivelul literei, *ab origine litteris*. Originea ideografico-picturală a scrierii păstrează și transmite valențe estetice intrinseci literaturii. Contaminarea picturală, foarte reală, este posterioară și — în bună parte — doar accesorie.

Practica scrisului frumos anticipă deci, cu mult, teoria scrisului frumos. Orice sincronizare este exclusă. De o doctrină medievală referitoare la *litteras pingere* (acțiune deosebită de simpla operație de *scribere), litteris eleganter, scribere pulchre* și alte formule de acest gen se poate totuși vorbi[8]. Umanismul și Renașterea, epocă de febrilă copiere a manuscriselor antice recent descoperite, o continuă. *Scrittura bella*

era ținută la mare stimă. Bibliofilii aveau adevărate extaze în fața cîte unui text *bellissimo scritto*, scris de o „mînă frumoasă“: *sa main est belle, et sa lettre et ses traits*. Limbajul curent ca și dicționarele identifică deci în mod firesc ideea de *lettres* cu aceea de „scriere“ *(façon d'écriture)*. De unde: *Belle Lettre = belle escriture*[9].

Fenomen și mai caracteristic: apariția tiparului nu ucide cîtuși de puțin caligrafia, caracterul artistic al scrisului. Acesta din urmă nu numai că găsește noi resurse de supraviețuire, dar influențează în mod direct arta tipografiei, care păstrează — o bună perioadă — un vădit caracter artizanal, manuscris: inițiale, chenare, miniaturi, simili-manuscrise. Multe xilografii imită literele capitale manuscrise. Definiția tipografiei corespunde acestei tradiții: *ars artificialiter scribendi*, scriere nu de mînă, ci „tehnică“, „mecanică“. De abia într-un tîrziu se admite că deși *la hermosura de la escritura* rămîne un ideal, o carte bine tipărită este preferabilă totuși unei cărți (manuscrise) prost scrise[10]. Dar dovada hotărîtoare o avem chiar sub ochii noștri. Epoca actuală redescoperă întreaga semnificație a caligrafiei, atît în domeniul tipografiei (încercări evidente de recuperare[11], alfabete ornamentale, *lettrines* etc.), cît și în cel poetic-literar. Redescoperirea valorii ideogramelor și caligramelor[12], a grafismelor și tablourilor-poeme (vom reveni și asupra acestor fenomene) o dovedește din plin.

Transformarea scrisului într-o „artă“ integral recuperată, disciplinată și codificată de aparatul didactic-cultural care organizează toate activitățile literal-literare — este un alt fenomen notabil. Principiul antic: întîi învățarea scrisului, apoi a caligrafiei (Platon, *Legile*, 810 b), face loc manualului medieval de caligrafie, tratatului de scriere *(tegnigrapha)*, instrucției sistematizate a scrisului. Ea are un dublu caracter: profesional, adaptat diferitelor exigențe de cancelarie sau particulare, în genul *Libro nuovo d'imparare a scrivere* (Giambattista Palatino, 1540), sau *La Manière de bien tailler la plume . . . avec ung souverain secret de tout art d'escripture* (Jean Le Moyne, 1558)[13]. El este specializat în direcție „artistică“, spre efecte care depășesc simpla înregistrare și comunicare grafică. Cele două domenii nu sunt însă și nici nu pot fi încă bine disociate. Se poate totuși spune că în lucrări ca *L'art et la science de la due et vraie proportion des lettres* (Geoffroy Tory, 1529) sau *Il perfetto scrittore* (Gian Francesco Cresci, 1570), ceea ce predomină nu este rutina, nici utilitatea, ci ideea de „artă caligrafică“. Semnificativ este mai

ales faptul că în ciuda răspîndirii și predominării tiparului, preocuparea pentru „arta de a scrie frumos“ continuă pînă azi. Dovadă, existența a numeroase tratate de *l'art d'écrire, art of writing, art of penmanship, verdadera arte de escribir, Schönschreibkunst, Schriftkunst* etc. O bibliografie înregistrează nu mai puțin de ... 2087 titluri occidentale, ceea ce nu este chiar puțin lucru[14]. „Clasicizarea“ acestei arte este dovedită și de substituirea literei gotice prin *antiqua* în transcrierea textelor latine. De unde teorii rinascentiste despre proporția plastică a scrisului (Ghiberti), de instituirea de către Colbert a unei *Académie des belles mains,* paralelă cu *Academia franceză* etc. Chiar și standardizarea modernă a punerii în pagină și a ornamentării în stil grafico-manual continuă astfel de preocupări[15]. Faptul că estetica descoperă categoria de *Schönschrift*[16] și în acest sens demonstrează aceeași valorificare superioară a caligrafiei.

Semnificația sa complexă, polivalentă, dă noi dimensiuni „literaturii frumoase“. Identificarea literă-desen-imagine este tradițională. *Wen,* în limba chineză, are toate aceste înțelesuri. De aici derivă ambiguitatea caligrafie-pictură-poezie. Artă completă, solidară, în care penelul, cerneala, semnul grafic, gestul, ritmul, suflul inspirației fuzionează spontan, prin implicație totală[17]. În aceeași situație privilegiată se află și caligrafia islamică: limbă a mîinii, care dublează vorbirea[18]. Semnificantul și semnificatul se confundă. Situație foarte favorabilă alegoriilor și imagismelor „letriste“ (frecventă în enluminurile medievale), jocurilor grafice și inventării de alfabete figurate, cu litere imaginate după pozițiile corpului uman. Alfabete de tip „letrist“ apar și în perioada actuală. Aceleiași tendințe îi aparține și „descoperirea“ de „scrieturi“ peste tot, chiar și în pietre, de pildă[19]. Intervin în toate aceste orientări două atitudini fundamentale: obsesia, am spune ancestrală, a semnului brut, a gestului grafic pur, anterior oricărei ideații, și convertirea sa în satisfacție autotetelică, în sensul unei finalități fără scop, într-un joc. Într-un fel sau altul, „caligrafia“ rămîne la ordinea zilei. Atracția pe care ea o exercită — verificată peste tot de-a lungul secolelor — este atestată și în cultura română: de la inițialele cu motive zoomorfe din vechile noastre manuscrise, la manuscrisele colorate scrise în cerneluri diferite ale lui Macedonski, în căutare de efecte sinestezice *(Le Calvaire de Feu).*

Existența poeziei literale, care se confundă cu însăși apariția pictogramelor și ideogramelor, se înscrie în aceeași serie

de forme „caligrafice“. Fiecare ideogramă chineză este în același timp o metaforă. Redescoperirea lor modernă (E. Fenollosa, Ezra Pound, Claudel etc.) exploatează la maximum capacitatea de sugestie a imaginii vizuale, considerată superioară limbajului fonic sau alfabetic. Semnificația intrinsecă are prioritate directă atît asupra realului cît și a imaginației. Introducerea ideogramei în textul discursiv urmărește revenirea la regimul intuiției și lirismului originar sau măcar la regenerarea sa parțială în acest sens. Poemele caligrafice, caligramele antice, *carmina figurata* medievale, emblemele baroce și alte tipuri de grafisme poetice (și asupra cărora vom reveni) sunt forme imagistice de scriere care nu se mai vrea funcțională, ci doar plastică, picturală, figurativă. Litera depășește traseul pur grafic pentru a se transforma în creație literală intrinsecă, extensiv vorbind, „literatură“. Orice revenire la originar, la gestul prim, genetic, al creației, tinde să recupereze în mod necesar litera picturală, caligrama, linia plastică redusă la graficul pur, la personalitatea grafică a scrierii, colajul literelor etc., cazul avangardelor[20]. Privite din această perspectivă, „grafismele“ actuale nu sunt nici descoperiri senzaționale, nici inovații absolute: se revine doar la gestul originar al scriiturii ca *trace,* la grafia autotelică „pour rien“ și la „plăcerea“ sa[21], care doar marchează, trasează, desenează linii, semne, figuri. Reîntoarcere deci la *script,* la primatul scrierii neutilitare, nemnemotehnice. Expozițiile, revistele, colocviile actuale pe această temă rămîn nu mai puțin semnificative într-o perioadă de mare dominare, prin *media,* a oralității și vizualității. Supraviețuirea și prosperitatea ideii de scriere este odată mai mult dovedită și consolidată, în ciuda a numeroase profeții contrare.

3. Alături de „scrisul frumos“, dar nu și în relație directă și necesară cu produsele sale, apare și se dezvoltă ideea *„compoziției frumos scrise“*. Conceptul de frumos este asociat atît scrierii propriu-zise, în materialitatea sa textuală, cît și elaborărilor de diferite tipuri despre care *belles lettres* dau — după cum am văzut — o primă imagine de ansamblu, nediferențiată. Punctul de plecare este, bineînțeles, cultural: gramatica — fundamentul tradițional al vorbirii frumoase, scrise și orale, principiu clasic de unanimă recunoaștere: *grammatica est peritia pulchre loquendi ex poetis illustrimus orationibusque collecta* (Cassiodorus, *Instit.,* II; *P.L.,* 70, c. 1152), *fundamentum pulcherrimarum litterarum* (*Var.,* IX, ep. XXI).

Nimic deci mai firesc să existe o *venustatem grammaticae*[22] tradusă prin *litteras litteratas, dulces litterae* și alte formule de acest gen convertite sau convertibile (prin anticipație) în sensul înfrumusețării „literei" și al totalității enunțurilor și formelor discursive. Ideea de „scris frumos", de *pulchra scriptura*, care dă un nou sens discursului scris, asimilat în total sau în parte operei literare, ia în felul acesta naștere. Comunicarea scrisă devine nu numai informativă, eficace cultural, dar și „frumos" compusă. Este sensul generic al medievalului *dictaminis litteris*, din care vor deriva ulterior noțiuni corespondente, extrem de răspîndite, ca: *leggiadramente scrivere, fine writing, beauties of writing in general, bel écrit, bello scrivere*. Ultima expresie — și altele de acest gen — sunt folosite pînă azi[23]. Actualitatea lor se păstrează întreagă, nealterată. Este, fără îndoială, unul din izvoarele ideii de stil, definit și clasificat încă din Antichitate prin atribute „estetice": simplu, măreț, elegant, energic (Demetrios, *Tratatul despre stil*, II, 36), „aranjament de cuvinte", „armonios", „frumos și agreabil" (Dionis din Halicarnas)[24]. „Frumusețea de stil a discursului" intră, inevitabil, și în preocupările retoricii (Quintillian, VIII, 3, 1—6). Metodologic se poate distinge între scris/oral „pur" și „frumos". Litera și semnificația textelor vorbesc doar de o cuplare și geneză concomitentă, organică. Numai conștiința estetică introduce disociația și deci distincția tipologică mai mult sau mai puțin teoretic motivată.

O observație identică poate fi făcută despre orice tip de enunț și discurs oral sau scris. Ceea ce se înțelege azi prin „compoziție": formarea unei „unități organice" (Platon, *Phaidros*, 264 c), dispoziție, organizare, elaborare, redactare etc. devine în mod firesc o „compoziție frumoasă" (Dionis din Halicarnas) printr-o calificare corespunzătoare conceptului determinant de „frumos". Evul Mediu cunoaște la rîndul său expresia *bel conjointure* (Chrétien de Troyes, *Erec et Enide*), Renașterea *belle contexture* (Montaigne, II, 10), *la texture et politure* (G. Budé[25]) etc. Prestigiul crescînd al compoziției scrise răstoarnă însă termenii ierarhiei tradiționale: „vorbirea frumoasă" este comparabilă *ai scritti belli* (Castiglione, I, XXIX) și nu invers ca în trecut. Valorizarea efortului stilistic duce în cele din urmă la concluzia că este mai greu să scrii o pagină frumoasă decît să faci o acțiune frumoasă, anticipare directă a estetismului secolului XIX de nuanță radicală Pater, Wilde. Estetul precursor se numește, deocamdată, Diderot[26].

Ambiguă, de o semantică variabilă, cu accent cultural puternic doar în perioada de predominanță a lui *Belles lettres (schönen Wissenschaften)* este și ideea de carte (IV, 2), element constitutiv al „literaturii frumoase". „Estetizarea" sa începută în Evul Mediu *(biau livre, bele matere)* devine, dacă nu dominantă, în orice caz frecventă în Renaștere: *beauls livres* (Rabelais, *Gargantua, Prologue*), *beaux livres nouveaux, schöne Lustbücher* etc. Ultima expresie exprimă foarte limpede abandonarea criteriului cultural predominant, exprimată și prin ideea de „passe temps gracieulx"[27]. Dar cînd nici aparența „frumoasă" nu mai este suficientă, se poate spune cu toată certitudinea că ideea de carte frumoasă a suferit o mutație hotărîtoare în direcție extra-instructivă. Exisă „cărți care nu au frumoasă decît înfățișarea" *(la facciata)*[28]. Oscilările sunt mari în special în perioada unor cărți ca *Manière d'enseigner et étudier les belles lettres* de Rollin, traduse și caracterizate drept *sehr schöne Bücher*. Secolul XVIII — ideologic și cultural prin definiție — nu este însă mediul cel mai prielnic unor astfel de disociații. Dar balanța începe să încline definitiv pe măsură ce principiul „orice carte este obligată să devină frumoasă" se consolidează. Orice carte — chiar și de filozofie — este frumoasă, dacă are calități de stil[29]. Principiul pare azi general admis în toate sferele care acceptă și folosesc categoria frumosului, după unii — cum vom vedea — perimată și nepertinentă. Dar concepția „cărții frumoase" se menține și ca o ripostă dată cărții = obiect de pură consumație. Cartea de artă, cartea-obiect artizanal întreține în continuare ideea „cărții frumoase". Vitalitatea sa, chiar dacă marginală, rămîne incontestabilă.

4. Se poate observa cu ușurință că o istorie a „frumosului literar" și implicit a ideii de „literatură frumoasă" lipsește — sub formă de capitol distinct — chiar și din lucrările cele mai elaborate consacrate noțiunii de frumos[30]. O explicație ar fi că, în astfel de cazuri, se procedează în mod inevitabil prin implicație, deducție sau extrapolare. O alta, că ar fi vorba, de fapt, doar de un capitol de istorie literară. Și, cu toate acestea, „literatura frumoasă" nu poate fi gîndită în specificitatea sa decît în interiorul ideii de literatură și a sistemului său. O astfel de operație hermeneutică n-a fost încă întreprinsă în mod sistematic.

Patru constatări se desprind cu ușurință de la început: 1. „Literatura frumoasă“ se naște în cadrul și în climatul cultural-teoretic al foarte răspîndite și documentatelor *belles lettres;* 2. Disocierea de „literele frumoase“ este dificilă, lentă, plină de oscilări și ambiguități; 3. Individualizarea „literaturii frumoase“ se face prin abandonarea progresivă a accepției cultural-erudite tipice categoriei *belles lettres;* 4. Noțiunea de *totalitate* a literelor dispare, este anulată, locul său fiind luat de noul sens „îngust“, restrîns doar la sfera „frumosului“. În relația *littérature/belles lettres* (pentru a ne menține doar în domeniul francez), trecerea „literaturii“ pe primul plan, prin înglobarea și subordonarea categoriei secunde[31], este unul din indiciile cele mai hotărîtoare ale acestui proces care, la drept vorbind, nu s-a încheiat definitiv nici azi. *Belles lettres* sunt și nu sunt sinonime cu ceea ce se înțelege — tot mai mult — prin „literatură frumoasă“, literatură cu finalități nu cultural-educative, ci artistic-estetice. Secolul XVIII — zona de cea mai mare interferență din întreaga hermeneutică și istorie a ideii de literatură — începe să descopere și să cultive și această din urmă accepție. Un titlu ca *Ideea della bella letteratura alemana* (Aurelio de Giorgi Bertola, 1784), unde nu mai este vorba aproape deloc de erudiție, marchează — mai mult decît altele — tocmai această mutație importantă. Ea poate fi urmărită și în superlative ca *brillante littérature, eccelente letteratura, la partie la plus brillante des belles lettres* (Voltaire[32]).

De fapt, o definiție analitică este implicată în toate enumerările de specii și genuri literare, care n-au fost și nici nu puteau fi încadrate categoriilor ciclului cultural al literaturii. Lista este destul de lungă încă din Evul Mediu: poesia *cortese (Minnesang), belles histories* ale trubadurilor, *favole* etc. Titluri de Renaștere ca *De' romanzi, delle commedie e delle tragedie* sau *Discorso intorno al comporre dei romanzi* (G. B. Giraldi Cinzio, 1554) au același sens. Astfel de enumerări semnificative pot fi culese de mai peste tot. Pentru un autor german din secolul XVIII, *schöne Literatur* este scrisă de „autori dramatici, satirici și de romancieri“[33]. Alte liste includ: romane, piese de teatru, poezii etc. Sfera umanistă și enciclopedică este definitiv depășită. Disocierea s-a produs: *schönen Wissenschaften* sunt doar „Poezia“ și „Oratoria“, sinonime cu *schöne Literatur*[34]. În sfera germană noua accepție — consolidată și stabilizată — circulă pînă azi în numeroase istorii literare și studii de teoria literaturii de orientare mai mult sau mai puțin tradițională.

Odată cu acceptarea sa *expressis verbis* de criticii și istoricii literari, care lasă tot mai în urmă tradiționalele *belles lettres* (expresia începe să nu mai placă fiind considerată și ca „prea franceză“[35]), acest din urmă sens se impune definitiv. Examinarea conținutului noilor lucrări mai mult decît a titlurilor dovedește că o foarte importantă deplasare semantică s-a produs: analiza și istoria literaturii nu se mai confundă, ca pînă acum, cu a culturii: A. W. Schlegel, *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst* (1801—1803), Franz Horn, *Die schöne Litteratur Deutschlands während des Achtzehnten Jahrhunderts* (1812). Mici oscilări mai pot fi, totuși, observate, ca și într-o ediție, întrucîtva tardivă, a lui Herder, *Abhandlungen und Briefe über schöne Literatur und Kunst* (1817). Intervenția noțiunii de *Kunst* este în acest proces, cum vom vedea, hotărîtoare. La Heine, cel puțin, eliberarea de conotațiile culturale este completă și definitivă: *Zur Geschichte der neueren schönen Literatur in Deutschland* (1833) nu mai cuprinde date „culturale“. Conștiința literară este puternic afirmată, ca și în cazul, contemporan, al lui Leopardi[36]. Expresia, consacrată, cunoaște o aplicație largă și constantă pînă în epoca actuală.

Faptul nu este fără urmări, unele deosebit de semnificative, asupra terminologiei literare. Se constată, mai întîi, în special la scriitorii eseiști moderni (Max Jacob, T. Mann, R. Musil etc.) frecventa sa întrebuințare empirică la limita clișeului verbal. Literatura este „frumoasă“ prin definiție. De unde apariția fie a sinonimiei, implicite sau explicite (sintagmă în care ghilimelele slăbesc sensul lui *schöne Literatur* în favoarea lui *literarische Werk*[37]), fie a permutării, asimilării sau omologării: *Belles-Lettres* (complet estetizate) = *schöne Literatur*, ceea ce are, în ultimă analiză, același rezultat. „Literatura frumoasă“ tinde tot mai mult să devină o expresie nesigură, întrucîtva pretențioasă. Mai mult chiar: inutilă, ori pleonastică: *literatura* pur și simplu este o formulă suficientă, înglobînd toate celelalte semnificații. Cum poate fi literatura altfel, din această perspectivă, decît „frumoasă“? Doar în zonele unde criteriul artistic al literaturii trece pe plan secund sau este total ignorat, *literatura artistică* reprezintă încă o formă, fie și verbală, silită să-și afirme și să-și apere identitatea.

Problema a fost rezolvată de fapt, de mult, încă din secolul XVIII, cînd s-a inventat un termen și mai propriu, actual și azi pentru „literatura frumoasă“: *beletristica (die Belletristik*[38]), echivalent cu *Schönliteratur, Schöne Literatur* etc. El restrînge și mai mult conținutul literaturii (ideea de *totalitate* pierde orice sens), dar are în schimb calitatea de a conferi ideii de literatură un statut specific: *belletristische Schriftstellerei, Belletristische Werke* etc. Acești termeni exprimă în mod precis ideea de text, operă, compunere complet eliberată de orice geneză sau finalitate culturală. Pasul este imens deoarece introduce delimitarea limpede de literatura savantă (III). Odată cu beletristica pătrund și se instaurează definitiv în literatură noțiuni ca „talent“, „valoare“, „text beletristic“ (= poezie și proză), „formă“, „conținut“, care vor contribui enorm, cum vom vedea, la specificizarea literaturii. Faptul că esteticieni ca Lukács, Lotman și mulți alții folosesc curent acest termen și în perioada actuală, dovedește nu numai utilitatea, dar și pertinența sa. Unele opoziții reprezintă doar reminiscențe ale concepției totalității literaturii, de mare prestigiu și inerție culturală în anumite cercuri.

Aceeași rezistență conferă chiar de la început *beletristicii* și o nuanță depreciativă, publicistică, prin încorporare în „prost văzuta“ *literatură de masă* (IV, 6, B). Unele titluri confirmă tocmai acest prestigiu redus (de ex. Thomas Abbt, *Almanach der Belletristen und Belletristinne fürs Jahr 1782*). În secolul următor vor exista: *Belletristische Hausbibliothek*, consacrată doar „celor mai iubiți scriitori“, echivalentă cu *Volksbibliothek*, cu *Tagesbelletristik* (= romane foileton) etc. De notat și faptul că foiletonul este clasat, chiar de la apariție, la rubrica *belletristischen*[39]. Alternanța și omologarea sa cu *Unterhaltungsliteratur* este, din această cauză, frecventă, verificabilă și azi.

5. Nota distinctivă a „literaturii frumoase“ este, evident, frumosul, noțiune clasică, supusă atît definițiilor tradiționale, cît și interpretărilor personale, unele de-a dreptul fanteziste. Nu vom reține, în acest cadru, decît accepția care derivă în mod direct din sistemul nostru general de interpretare al ideii de literatură. Se poate menționa, în trecere, după parcurgerea atîtor semnificații anterioare, că nu poate fi vorba, totuși, în nici un caz, doar de „a doua mare definiție a literaturii“[40], ci de cel puțin a... zecea, dar detaliul nu are mare importanță. Cel mult pentru lipsa de perspectivă istorică și hermeneutică a autorilor acestor afirmații necontrolate. Noțiunea, nu-i mai puțin adevărat, are un grad prea mare de generalitate ca să nu ceară o specificare atentă, pas cu pas, la toate nivelele ideii de literatură trecute pînă acum în revistă, sau la cele care vor urma.

Este deci firesc să existe, în primul rînd, un frumos „scris“ și „oral“, asociat de la început celor două tipuri fundamentale de enunțuri. Acest „frumos“ este direct implicat (și exprimat în limbajul epocii) ori de cîte ori *literelor* li se recunosc calități ca *levia, gravia, splendida, plena, elegantia* (în Antichitate), *verba polita, pulcherima positio, verborum venustas, beaux dits* (în Evul Mediu), *beau écrire, bellissime lettere, soavità e bellezza* (în Renaștere) etc. Cine scrie „bine“ scrie în mod necesar și „frumos“, axiomă unanim admisă. Scrisul este asociat permanent și indisolubil frumosului, teză cu caracter de invariant teoretico-estetic[41]. Aceeași relație funcționează și în cazul „cărții frumoase“ (finalitatea întregii existențe, după formula celebră a lui Mallarmé[42], reluată de toți discipolii săi, Valéry etc.). Expresia este însă atît de tradițională (de ex. *elegantissimum librum de Martyrum*, Sf. Ieronim; *P.L.*, 23, c. 687) și de răspîndită încît nu mai are nevoie de nici o atestare. Ambiguitatea unei formule ca „limbaj frumos“ aplicabilă artei dialogului, dar și retoricii, echivalentă „frumuseții expresiei“ (Platon, *Phaidros*, 267 c, 272 a), „cuvintelor frumoase“ (Demetrios, *Tratatul despre stil*, § 173 sq) etc., corespunde deopotrivă expresiei scrise și orale. Considerațiile despre „elocvența“ limbii vulgare (Dante), „eleganța“ limbii latine (L. Valla) etc. traduc și consacră aceeași idee a frumuseții expresiei verbale. Întreaga teorie și critică literară de tip „formal“, din Antichitate și pînă azi, pleacă, explicit sau nu, de la acest postulat al frumuseții verbale. El este pentru conștiința literară tradițională o evidență incontestabilă.

Literele — cultura în sens larg — au și ele frumusețea lor. Formula — nu mai puțin ambiguă — se naște, crește și se desprinde din domeniul vast, echivoc și atît de dominat de conotații cultural-erudite ale lui *belles lettres*. Pentru întreaga Antichitate, *cultura* înseamnă expresie elegantă, *perfectio litterarum*, stil literar[43]. *Fundamentum pulcherimum litterarum* (Cassiodorus, *Var.*, 9, 21, 3) este echivalentul culturii „literelor“, dar și al expresiei atractiv scrise. Definițiile medievale ale gramaticii, *peritia pulchra eloquendi*, urmăresc același obiectiv: a vorbi și scrie frumos. *De artibus literalibus* presupun nu numai motivarea expresiei corecte, dar și frumoase, indispensabilă con-

vingerii, atragerii atenției etc. Umanismul își declară nu ca dată pasiunea pentru *pulcherimae disciplinae*[44], expresie încă ambiguă, estetizată totuși. Să mai reamintim că pentru Pascal universalitatea cunoștințelor este „cea mai frumoasă"? Specializarea estetică a culturii constituie etapa decisivă a acestui proces. Ea este foarte vizibilă la Herder, atît în memorii academice ca *Ueber den Einfluss der schönen in die höheren Wissenschaften* (1781), cît și într-o formulă din *Briefe zur Beförderung der Humanität* (VII, 81): *Kultur zum Schönen*, identificată în mod direct cu poezia. Problema va fi examinată pe larg în capitolul următor.

Cînd literatura recunoscută ca „frumoasă" se desprinde efectiv de fondul cultural-tradițional tradus prin *belles lettres*, calitatea sa fundamentală devine, în mod firesc, *frumosul literar*. Dar, fapt insuficient subliniat pînă acum, terminologia și specificitatea acestui tip de frumos (mult timp recunoscut doar prin implicație), este tardivă, destul de vagă și în bună parte tautologică. Nici semantica modernă nu-i descoperă particularități notabile[45]. Orientarea generală este supunerea la conceptul dominant de frumos, specific diferitelor perioade ale istoriei sale. Cu toate acestea, hermeneutica ideii de literatură are nevoie de propriul său „frumos" pentru a-și constitui un domeniu distinct de definire, interpretare și valorificare. De unde semnificația pe care o dă unor formule anticipative, în primul rînd medievale, ca *pulchra dispositio* sau *pulchrus secundum litteram* (Sf. Bernard; *P.L.*, 182, c. 220), care exprimă chiar ideea noastră. Ea nu poate fi găsită nici în lunga carieră a lui *belles lettres* și *schönen Wissenschaften*, atît de predispuse la confuzii, și nici în considerațiile despre *les ouvrages* sau *les pièces d'esprit*, care — precum la P. André (*Essai sur le beau, Disc.*, III, 1741) — nu fac mențiune la nici un fel de „litere". Aceeași situație și în marile dicționare (Trévoux, *Beau Joli, s.v.*). Soluția vine doar din partea unor esteticieni, critici și publiciști, mai curînd precursori și în tot cazul în afara tradițiilor academice predominante, care, ca Diderot, în ale sale *Récherches philosophiques sur l'origine et la nature du beau* (1752), constată că există în „operele de literatură" un „frumos literar", distinct de cel moral, specific „moravurilor". Formula rămîne încă destul de marginală, ca și la italienii Bettinelli *(bellezze letterarie)* sau Martignoni *(bello letterario)*[46]. Expresia, firește, se răspîndește, recuperată însă mereu în sensul triadei *du vrai, du beau, et du bien*, fără a se putea vorbi, totuși, de o mare carieră. O

excepție: Baudelaire *(beauté littéraire)*. Dar și aceasta doar într-un articol programatico-polemic despre Wagner și *Tannhäuser*, marginal și acesta[47]. Apoi, ideea pare să se instaureze, să se stabilizeze, oscilînd între locul comun convențional și revendicarea mai mult sau mai puțin ostentativă sau chiar de „avangardă". O analiză sistematică morfo sau fenomenologică nu pare să fie interesat însă, în adîncime, pe nimeni. Clișeul verbal dovedește totuși o mare putere de circulație. Nu fără explicații cultural-psihologice asupra cărora vom reveni.

Mai eficientă este omologia *belles lettres = littérature = beaux ouvrages = beautés littéraires*, care indică o puternică deplasare de accent, chiar dacă specificitatea este, deocamdată, doar tacit și indirect afirmată[48]. Alți autori precizează însă în mod explicit că „artele literale" au „frumosul" drept „primul lor obiect"[49], că există o *schöngeistliche Literatur* (Kant), o „literatură dedicată frumosului" *(Zu dem Schönen gewidmetem Literatur)* (Fr. Schlegel)[50], scrisă de *schönen Schriftstellern* (Herder) etc. De la acest stadiu înainte, *frumosul* servește nu numai la caracterizarea esențială a literaturii, dar și la instituirea, consacrarea și garantarea perenității sale. Operația are încă un caracter intuitiv și ocazional. Întîlnit și la scriitori (Dna de Staël, Vigny) el este însă suficient de energic pentru a impune definitiv noua categorie literară care pătrunde și în marea presă. Momentul revelației definitiv consumat, se produce — o dată mai mult — fenomenul consacrării, canonizării terminologice și chiar al tautologiei: literatura creează frumosul, frumosul definește literatura, literatura este frumoasă etc. Astfel de propoziții sunt întîlnite și azi mai peste tot, în numeroase studii și dicționare. Ele nu întîmpină în perioada actuală decît două categorii de adversari, ambii redutabili: 1. cei care continuă să confere literaturii doar sensul totalizant (= tot ce este scris și publicat), trecut în revistă (V); 2. teoreticienii de formație neopozitivistă, care nu pot defini, recunoaște și folosi astfel de noțiuni perimate și confuze.

În ce constă frumosul literar? Fiecare curent estetic propune, prin deducție și implicație, uneori și prin aplicații directe, formula sa. Sistemul de interpretare pe care-l profesăm ne obligă însă la un alt gen de definiție: frumosul constituie, în primul rînd, un atribut al expresiei orale și scrise, nedisociate inițial. În al doilea rînd, el corespunde unei intenții și unui program de „înfrumusețare" a textelor scrise. La acest

nivel, se poate afirma că „literatura frumoasă" și-a dobîndit efectiv conștiința de sine, recunoscută și tradusă prin note obiective și subiective.

Inițial, frumosul este definit ca o formă de *bene dicendi*, care se confundă — sub influența retoricii — tot mai mult cu *oratio ornata, figurata oratio* etc. Se produce deci fenomenul de „literaturizare completă a retoricii"[51], amplificat de tendințele de înfrumusețare stilistică de orice tip. Ori de cîte ori *sermo rusticus* este abandonat, criticat, substituit etc., trecerea spre subtilizarea, ornamentarea, „estetizarea" expresiei s-a produs. Doctrina literară medievală identifică „frumosul" cu *ornatus* (Sf. Bernard: *scientia litterarum quae ornat animus*)[52], principiu propagat de toate *artes dictaminis* ale epocii sub forma *venustate dictaminum*. Sensul are un caracter formal și stilistic. *Ars versificatoria* (Mathieu de Vendôme) propune o *descriptio formae pulchritudinis*. Alte texte elogiază *verba splendida, elegantia* și alte procedee exemplare pentru frumusețea expresiei[53]. Poeții folosesc ideea de *lo bello stile* (Dante, *Infern.*, I, 87), de *pulchris velaminis adornare* (Petrarca) etc. *La bellezza è nell'ornamento delle parole* (Dante, *Conv.*, II, 11, 4). Doctrina reprezintă triumful ideii de stil, al formei frumoase *(bella vesta)* confundată, în Renaștere, cu adoptarea limbii latine și a stilului ciceronian: *ornata litteratum, litterarum ornamenta* (G. Budé, *De Asse*, V). Stereotipia acestor expresii corespunde unei concepții definitiv fixate, care — într-o formă sau alta și într-o terminologie specifică fiecărei epoci — continuă în mediile didactice, clasicizante, academizante pînă azi. În perioada barocă se vorbea de *parlar figurato*, de *fermosa cobertura*, în clasicism de *ornements des belles lettres, belle lettere ornate, orner l'esprit* etc. Adevăraților *topoi* teoretici — situație întîlnită de nenumărate ori în această hermeneutică — ei n-au nici paternitate, nici *copyright*. Variantele verbale ulterioare scot și mai mult în relief ideea de „înfrumusețare", *Verschönerung* (curentă îndeosebi în domeniul germanic), *embellishing ... with polite literature*[54] etc. Principiul, de mare tenacitate, face parte din fondul teoriei literare clasicizate. Sub forma *idée de grâce ou de beauté, beauté ou la grâce de la forme* etc. ea este curentă la critici ca Brunetière, Lanson și alții, ca și în marile sau micile dicționare actuale *(beauty of form, beauty of style)* etc.

Domeniul subiectiv al frumosului literar acoperă, încă din Antichitate, totalitatea satisfacțiilor interioare (psihologice, morale) produse de „plăcerea" cunoașterii (Aristotel, *Poetica*,

1448 b), „desfătarea" imitației (1453 b), contemplarea operelor frumoase (Democrit, 194), deci și a poeziilor (Aulus Gellius, XIX, 9, 7) etc. Se constată, de pe acum, o puternică deplasare de la „cunoaștere" spre „plăcere", cu tendința transformării în satisfacție autosuficientă, în genul faimoasei definiții kantiene, anticipată dacă nu teoretic, cel puțin practic, empiric: „Frumos este ceea ce place universal și fără concept" *(Kritik der Urtheilskraft*, I, § 9). Ideea de „plăcere" este de altfel atît de curentă în întreg domeniul literar, încît citatele devin cu totul inutile. O intensificare progresivă a subiectivității poate fi totuși semnalată, de la clasicul *delectatio litterarum*, la *amusement, agrément, charme, amour*, chiar *passion*. *Literele* și cultivarea lor procură tot mai multe satisfacții de ordinul „emoției", „sensibilității", „sentimentului", așa cum vor susține toți partizanii esteticii subiectiviste începînd din secolul XVIII. „Frumusețile literare" sunt pur și simplu „simțite". Ele n-au nevoie de altă confirmare. Sentimentul frumosului intelectual se aplică, în mod direct, „obiectelor literaturii"[55]. *L'amour des belles lettres*, de *lettres* spune totul. Orice explicație suplimentară este inutilă. Disocierea de domeniul culturii, cunoașterii, al lui *savoir*, este deci radicală și în acest plan al interpretării ideii de literatură. Acțiunea, după toate aparențele, este definitivă. Asocierea „literaturii" și a „sentimentului frumosului" face parte, în această sferă, din categoria principiilor unanim admise. Adevărat clișeu universal, el constituie una din bazele esențiale ale specificității tradiționale a literaturii. Mutația este esențială: conținutul nu mai este cultural-intelectual, ci sensibil-imaginativ. Literatura este produsă de „puteri sufletești" ca „simțuri, fantezie, spirit *(Witz)*, „afecte", „cunoaștere sensibilă, imaginație, impulsuri sensibile, plăcere, pasiuni, înclinații", așa cum începe să se afirme din secolul XVIII[56]. *Belles Lettres, schönen Wissenschaften, literatura frumoasă* schimbă în felul acesta fundamental de sens. Întregul sistem al ideii de literatură suferă în consecință o modificare și o „întorsătură" radicală în direcție „subiectivă".

O mare carieră face, în acest plan, și noțiunea de *gust*, care aplicată „literelor frumoase" semnifică — după împrejurări — cauză, efect, calitate, capacitate de producere, receptare, analizare și definire a acestui tip de „litere". Evident, *gustul* are o aplicare mult mai largă, fiind folosit în întregul domeniu al „artelor frumoase". În materie de *belles lettres*, el înseamnă, în mod special, „gust pentru *belles lettres*"

(= plăcere de a le cultiva), „a avea gust pentru literatură", în general, a le cultiva cu „bun gust", a atinge un nivel superior de „bun gust" în domeniul „literelor frumoase" pe plan individual sau colectiv: „Bunul gust care domnește în *belles lettres*". Expresia, cu totul curentă, este folosită pe scară largă în toate culturile occidentale (*bon goût, guter Geschmack, good* sau *elegant taste, buon gusto, buen gusto* etc.).

O altă consecință foarte importantă de ordin teoretic se cere, în sfîrșit, semnalată de pe acum: *gustul* este facultatea care „simte literatura"[57] (baza criticii de gust, așa cum a fost și este profesată — empiric — de la apariție și pînă azi, critică ce coincide cu reacția de gust) și care obligă, în același timp, la analiza mecanismului „simțirii" gustului și a judecății de gust. Ea legitimează și stimulează, în felul acesta, apariția esteticii, teoriei literaturii și criticii literare. Se numește frumos în literatură ceea ce decide, definește și judecă gustul. Dar despre toate acestea la timpul și locul potrivit (VIII, 2)[58].

3. LITERATURĂ SAU POEZIE?

Apariția în sistemul „literaturii" a *literelor frumoase* și a *literaturii frumoase* lăsa să se întrevadă cu claritate o serioasă subminare a poziției culturale dominante. „Literatura" nu mai înseamnă în mod exclusiv „gramatică", „cunoștințe", „cultură" etc. Dar adevărata breșă în sistem — punct nodal al întregii hermeneutici a ideii de literatură — se produce prin apariția, ca să nu spunem invazia, ideii de *poezie*. *Poezia* formează de acum înainte cu *literatura* un cuplu antitetic indisociabil, cauză a unor disocieri și definiții esențiale. După *scris/oral* și *sacru/profan*, dubletul *literatură/poezie* produce nu numai o nouă falie în structura tradițională a ideii de literatură, dar îi modifică totodată și întreaga structură. Apariția a două zone eterogene, tot mai antagonice, *literatura* de o parte, *poezia* de alta, duce nu numai la instaurarea și teoretizarea unui conflict permanent, la specializarea tot mai radicală a două domenii „literare", care se resping reciproc, dar și la consecințe hotărîtoare.

Trei aspecte sunt esențiale: 1. *Poezia*, prin desprindere de *literatură*, se constituie într-un sistem propriu, autonom,

guvernat de o logică specifică; noul sistem are nevoie la rîndul său de propria sa hermeneutică; 2. *Poezia* tinde — prin hipertrofiere, exclusivism și chiar un anumit „imperialism" — să disloce, să se substituie și în cele din urmă să elimine total *literatura;* acest termen nu mai poate acoperi întregul cîmp al lucrărilor „literare"; 3. Disocierea (o anticipare premonitorie: IV, 6, 3) duce în mod necesar la autonomizarea și deci la recunoașterea a două decenii specifice; începutul procesului de autonomie radicală are — în sfîrșit — drept urmare disocierea și definirea a două „esențe" specifice: *literatura* semnifică în continuare întreaga sferă „culturală", în timp ce *poezia* tinde să revendice și să definească întreaga sferă „estetică" a producțiilor literare; mai mult chiar: să ignore, să desconsidere sau să conteste „cultura" (de unde și apariția *antiliteraturii*, proces asupra căruia vom reveni pe larg, VIII, 4). Eliberarea de „cultură", consecutivă desprinderii de oralitate și sacralitate, scoate definitiv literatura din domeniul său originar, atribuindu-i un nou conținut și noi finalități. Acestea sunt concurate cu tot mai mult succes de *poezie* și de funcțiile sale specifice, care tind să se substituie și să se instaleze în centrul însuși al ideii de *literatură* prin eliminarea și devalorizarea sa definitivă.

1. Observațiile noastre au, bineînțeles, doar un caracter schematic și „neeseistic", dar sistemul hermeneutic al ideii de literatură are rigoarea sa (I, 4, 5). Tradiția și practica demonstrează nu numai existența a două noțiuni paralele, ci și a unor mari oscilații și ambiguități. De unde o stare de *confuzie terminologică* atestată de la origini și pînă azi în cele mai variate cercuri. Limbajul obișnuit (ca și cel critic) se complace în coexistența și asimilarea celor doi termeni — *literatura* și *poezia* — în mod curent și cu cea mai mari dezinvoltură. Ei par coextensivi și echivalenți. Cel puțin trei situații se dovedesc tipice:

Cea dintîi este sinonimia tacită, subînțeleasă, acceptată frecvent și de la sine. Ea datează încă din Antichitate (*litteratura — producții poetice*, cf. Symmachus, *Ep.*, I, 8)[1] și continuă și azi firesc și fără inhibiție. În secolul XVIII, pentru a da un exemplu pur ilustrativ, *literature* și *poetry, pièces de poésie* și *morceaux de littérature, letteratura* și *poesia, Gedicht și Litteratur* reprezentau — pentru foarte mulți — noțiuni riguros identice. Atitudine întîlnită și mai tîrziu la mari poeți (Mallarmé), mari critici (Marcel Raymond)[2] etc. Sinoni-

mia declarată este a doua atitudine, nu mai puțin obișnuită: „Poezia este literatură“ (Herder)[3] (referințele posibile sunt însă mult mai numeroase). Toate aceste accepții *lato sensu* produc un al treilea fenomen semantic: alternanța chiar în același text sau context. Poezia este literatura în genere, literatura este poezie în genere, cu sfere întretăiate sau suprapuse. Metonimia, circularitatea și ambiguitatea devin inevitabile. Termenii sunt sau pot fi *interchangeables*. Exemplele clasice și moderne abundă, într-un comentariu despre Bahtin, de pildă[4].

Nu este vorba de nici o eroare, ci de imensul prestigiu al tradiției semantice și terminologice, pentru care literatura cuprinde „tot“ (IV), toate scrierile, deci și poezia, „parte“ integrantă a literaturii. *In omni litteratura* (Sf. Augustin)[5] intră implicit și poezia. În interiorul clasei „literatura“, apare o sub-clasă sau o „ramură“: „poezia“. Toate marile enciclopedii și istorii literare începînd din secolul XVIII procedează în acest mod: sfera literaturii, cu vocație enciclopedică, totală, este mult mai largă decît a poeziei. Dacă poezia face parte și este cooptată în literatură, faptul este posibil numai prin accepția totalizantă a acesteia din urmă, imens receptacol al tuturor compunerilor scrise și orale. O altă cauză este marea rezistență și longevitate a ideii *literatură = cultură*. Poezia apare într-un astfel de mediu de imens prestigiu și de mare tenacitate, care nu poate să n-o condiționeze, să n-o domine sau să n-o absoarbă. De unde, din nou, identificare și confuzie. Cu atît mai mare cu cît conștiința de sine a poeziei este posterioară și inițial mult mai slabă decît a literaturii. Poeții sunt în primul rînd — și în mod esențial — intelectuali, oameni cultivați, *litterati poete* (Dante, *Vita Nuova*, XXV, 4). Nimic deci mai firesc ca asimilarea *poeziei = belles lettres = schöne Wissenschaft* să devină curentă începînd mai ales din secolul XVIII. Oscilarea poate fi uneori terminologică, nu însă și semantică: *„Les Belles Lettres*, adică poezia în general . . .“[6]. Identificarea celor două idei este atît de generalizată și de firească, încît un *Cours de Belles Lettres ou Principes de la Littérature* de abatele Batteux (1747—1748) se deschide cu capitolul „Poezie“ fără nici o introducere sau explicație. Și azi în enciclopedii literare, eseuri etc. ne lovim la tot pasul de eterna circularitate: *poésie, belles lettre, littérature*, prin sinonimie tacită sau explicită. Tendința de a vorbi în continuare de două noțiuni echivalente, substituibile, permutabile, subînțelese este pe cît de răspîndită pe atît de neîntemeiată.

2. Privind în adîncime, observăm cu ușurință existența unui *conflict latent* și a unei *disocieri tacite*, spontane și incipiente chiar în definiția instrumentului esențial al culturii: *scrisul*. Mai precis, dualității originare *scris/oral* (II, 1, 2) îi corespunde — prin simetrie structurală — polaritatea *poezie/literatură*. Ne aflăm în fața a două realități specifice, fundamental deosebite, pe care numai transcrierea oralității, enunțul scris de orice proveniență, le reduce la un numitor comun. Dar este vorba de o reducție artificială, oralitatea, respectiv poezia orală, fiind mult anterioară scrisului și produsă de cauze total independente de această invenție utilitară. Oralitatea este originară, naturală, spontană, genuină, *sauvage*, în timp ce scrisul, respectiv produsele scrise, sunt artificiale, elaborate, „instruite“, în prelungirea unei tradiții culturale, organizate, codificate. Ne aflăm în fața a două activități autonome, total distincte, asociate destul de tardiv doar printr-o formă scrisă comună. Legea culturii scrise este generalizarea, uniformizarea, organizarea în cadre și tipare tradiționale; legea poeziei orale este individualizarea, particularizarea, chiar dacă limbajul „formular“ ilustrează unele elemente de cultură tipizată.

Există destule indicii — semnalate încă de folcloriști și istoricii poeziei antice — care atestă că transcrierea, enunțul scris, „cartea“ introduc o diferență profundă în discursul oral, modificare percepută ca atare. Fixarea în scris „denaturează“, corupe în mod inevitabil puritatea orală. *Literatura alterează* (de unde și teza, mai bine spus „mitul“ romantic al poeziei populare ca *jet* spontan, eruptiv, autentic). Conștiința unei limbi culte (scrise) și vulgare (orale) este vie încă din Antichitate și ea ilustrează tocmai această tipologie inițial empirică. Fapt de simplă observație: *carmina docta, erudita*, de o parte, *sermo cotidianus* de alta, producții care prin conceptualizare deschid drum și teoretizării tipologice[7]. Și în Evul Mediu funcționează același criteriu de diferențiere. El este tradus prin expresii curente ca: *barbara locutio, rustica loqutio, inculto sermone* etc. distincte și inferioare lui *doctis loquelis*. Renașterea cunoaște o întreagă dispută între cele două limbaje: literar și „vulgar“, „plebeu“, cu argumente pro și contra. Uneori apar chiar și accente de revoltă împotriva supremației absolute a limbii latine scrise care strangulează spontaneitatea poeziei orale[8]. Această nostalgie reapare mereu. Ea este de fapt ireductibilă, formulată în diferite moduri, care nu ne reține acum. Despre „pornirea de a comunica“, de „atitudinea

curat formală a spunerii" ca specific al poeziei, s-a vorbit și în poetica românească[9].

Pot fi invocate și alte argumente în favoarea disociației incipiente, chiar dacă, deocamdată, doar tacite. Antichitatea are noțiunea scrisului neliterar, folosit numai pentru necesități particulare[10]. Diferențierea dintre *parve liber* și *breves libelli* (Martial, II, 1), vorbește în același sens. Scrisul epistolar, familiar, *familiariter scribere*, concept rinascentist, își recunoaște pe față calitatea de a fi necultivat, neretoric etc. A fost descoperită și studiată o întreagă categorie de „scriitori" involuntari, spontani, autentici — îndeosebi comercianți — care au scris mai ales „cronici", „memorii", fără intenții stilistice[11]. Scriitura autentică nu implică neapărat un efort poetic și cu atît mai puțin o taxinomie. Încă din Antichitate Aristotel deplînge faptul că „folosirea comună a versului" unește în aceeași categorie de „poet" pe Homer și pe Empedocle, care n-au de fapt nimic comun între ei: primului i se dă pe drept numele de „poet", celui de al doilea i s-ar potrivi mai bine cel de „naturalist" (*Poetica*, 1447 b). Suntem la limita disocierii explicite.

Nu mai puțin originar-disociative sunt și categoriile de *sacru* și *profan* (II, 3). Solidarizare schematică, structurală, dar și organică: poezia are afinități ancestrale, profunde, arhetipale, cu inspirația fulgurantă, incandescentă, specifică, experienței extazului, experienței sacre, revelației mistice. Tradusă în *literă*, ea pierde această calitate și suferă o deplasare (denaturare) spre *literatură*. Divulgată, comunicată, transformată în enunț scris, poezia sacră se laicizează, devine mai mult sau mai puțin profesională. Clasificarea scrierilor aristotelice în *esoterice* și *exoterice* vorbește în același sens: primele sunt orale, destinate unui auditor neliterar, de elevi sau specialiști; a doua categorie este scrisă și publicată în vederea comunicării cu un public cititor, deci „literar", mai larg.

Pot fi semnalate și alte forme de disociere implicită, care presupun aceeași conștiință a deosebirii calitative, a specializării. Cea mai frecventă este diferențierea prin enumerări și clasificări așa zicînd „profesionale": *philosophi, poetae* (Cicero, *De divin.*, XXXIX, § 84), o tipologie identică la Petrarca (*Fam.*, III, 8) etc. Aceste sistematizări devin tot mai frecvente, semn de consolidare a unor concepte și deci a unei terminologii bine diferențiate. Ori de cîte ori, în texte și titluri (extrem de numeroase), *poésie* este enunțată în mod distinct

de *littérature, lettere* de *poesia, poetry* de *literature, Dichtungkunst* de *Litteratur, Poesie* de *Literatur* etc., chiar și fără motivație teoretică, putem fi siguri că disocierea conceptuală s-a produs. Și cu cît ea devine mai evidentă și mai acceptată, cu atît se poate lipsi de argumentare și suport teoretic. Încă din secolul XVIII distincția devine un loc comun, căruia publicitatea veacului următor îi dă o dimensiune populară. Un singur exemplu: *Berliner Conversations Blatt für Poesie, Literatur und Kritik* (1827). Goethe distinge și el între *französische Poesie* și *französische Literatur*[12] etc. Empirică sau nu, acest gen de taxinomie continuă pînă în perioada actuală. Ea poate fi peste tot întîlnită.

Un indiciu și mai puternic este apariția unui criteriu „special" *(particolare, besonders)* în cîmpul vast al literaturii. Acesta începe să cunoască specificări superlative de natură să anticipe în mod direct particularizări și diferențieri „specifice". Doar două-trei exemple: cînd G. B. Marino este caracterizat ca *l'ornamento delle belle lettere e in particolare della poesia*[13] este limpede că disocierea și ierarhizarea celor două noțiuni s-a produs. La fel în expresii ca: *in ogni litteratura e soprattuto nella poesia, Literatur ... und besonders zur Poesie, in literature, and especially in poetry*[14] etc. Într-o regiune a literaturii a apărut o zonă mai intensă, mai caracteristică, mai bine individualizată: *poezia*. Diferențierea, de ordinul evidenței, chiar dacă indistinctă teoretic, cunoaște o tot mai largă răspîndire. Încă un loc comun lîngă celelalte.

3. De la disocierea *implicită* la cea explicită — faze bine înțeles ideale, dar pînă acum încă nu foarte precis delimitate de analiștii ideii de literatură —, trecerea este abia perceptibilă. Deosebirea este însă considerabilă între oscilarea tacită și cea declarată, între discriminarea intuitivă și cea precis motivată. Pot fi notate mai multe categorii de argumente. Toate au tendința de a despica definitiv și radical cîmpul literelor prin izolarea *poeziei* de celelalte producții „literare" orale și scrise.

O primă motivare este în mod firesc de ordin genetic: poezia este un fenomen originar, un *Urphenomen*, în timp ce literatura constituie un fenomen secundar, socio-istoric, legat de apariția scrisului[15]. O alta, foarte frecventă, este cultural-tradițională: criteriul formal, de disociere, versificația — asociată sau identificată încă din Antichitate de ideea poeziei — impune o separare empirică, chiar dacă nu foarte pre-

cisă, de totalitatea celorlalte genuri, de scrieri trecute anterior în revistă: „cărți", „biblioteci", bibliografii, *belles lettres*, toate neversificate etc. Fenomenul poate fi urmărit, în special, în titulatura, terminologia și compartimentările istoriei literare tradiționale[16]. O alta constă în clasificarea formal-categorială a două realități *(poezia/literatura)* percepute fie teoretic, fie intuitiv, ca o dicotomie bine întemeiată ce se impune cu forța evidenței. Dar în foarte multe împrejurări procesul se consumă, în primul rînd, doar la nivel terminologic. Un exemplu din prima categorie: *Fragmente zur Poesie und Literatur* de Fr. Schlegel[17]. Textul acceptă disociația, o consideră firească, demonstrată. Dar nicăieri nu ni se dau definiții precise și mai ales analitice a celor două idei directoare. Împrejurare caracteristică în primul rînd lucrărilor nesistematice, însemnărilor, notelor pregătitoare sau de lectură. A doua situație este ilustrată de judecăți de tipul: „Partea slabă a acestei literaturi era poezia"[18]. În alte texte de același gen distincția explicită pare a avea în vedere evitarea repetiției și deci a pleonasmului. Dar și în acest caz un *distinguo*, cel puțin mental, s-a produs. Apar, în sfîrșit, și disocieri apodictice, uneori de-a dreptul simpliste, care n-au decît meritul consolidării unei disociații devenite între timp curente. Explicarea fundamentală, cerută de sistemul nostru de lectură al ideii de literatură, se lasă încă așteptată.

4. Consecința directă, structurală este de ordin *cultural*. Dacă semnificația de bază a literaturii este cultura — ceea ce întregul „ciclu cultural" al hermeneuticii acestei idei o dovedește (III) —, *poezia* nu se poate constitui decît prin despărțirea de cultură, prin antiteză radicală. Motivarea decisivă a instituirii și a conștiinței sale nu poate fi alta: separarea de *cultură*, respectiv de *literatură*. Poezia este „incultă" prin definiție (și vom vedea imediat în ce sens). De unde obsesia de a ieși, de a se disocia de literatură, de a-și alunga, suprima, nega toate conotațiile culturale. Operație echivalentă cu o adevărată mutație, inclusiv — după cum vom vedea (V, 6) — de ordin ontologic și fenomenologic. Separarea cunoaște faze empirice, programatice, în cele din urmă polemice și are la bază ideea specificității poetice ignorate sau negate, care-și afirmă tot mai energic drepturile. Conștiința unei poezii „inculte" a existat mereu, dar valorificarea sa este destul de recentă. Înregistrăm ca și pînă acum doar etapele sistematice esențiale:

a) O primă constatare se referă la situația obiectivă, de fapt: se știa, încă din Antichitate, că poezia se poate face și fără cultură, studii, instrucție înaltă (Filodem din Gadara: fără „filosofie și ... alte cunoștințe")[19], că *littera* și *carmina* constituie — fie și prin simplă enumerare — lucruri distincte (Tacit, *Ann*, II, 44). „Studiile literare" sunt una, „versurile" alta. Există situații cînd nu folosesc „nici cărțile, nici *literele*, nici *doctrina*" (Cicero, *Ad. Attic.*, 9, 10, 2). După Dante, „poezia vulgară" (în limba națională) provine sau se caracterizează printr-o insuficiență culturală: fără „reguli", fără „gramatică" etc. (*Vita Nuova*, XXV; *De Vulg. Eloq.*, III). Poezia goliarzilor este în afara sferei culturale. Poetica mistico-platonizantă a Renașterii elogiază ideea inspirației *sans art, sans sçavoir*. Se știe că Leonardo da Vinci se declară *omo sanza lettere*[20]. Astfel de evadări din cultură, mai mult sau mai puțin marginale, sunt frecvente și mai tîrziu: „Cine se naște fără talent *(ingenio)* nici un gen de litere nu poate să-l învețe"[21]. A ști regulele și a le aplica sunt două „științe" foarte deosebite. Teza este afirmată energic și în clasicismul francez (Corneille). Ea se instaurează definitiv pe măsură ce conștiința poeziei ca formă spirituală specifică se consolidează. Procesul odată încheiat (în secolul XVIII), concluzia devine un adevărat truism: „Toți cei care aveau oarecare cultură *(teinture de lettres)* s-au crezut poeți"[22]. Eroare capitală ... Disocierea, de ordinul evidenței, nu mai cere de acum încolo nici o demonstrație. Ea este acceptată sau afirmată ca atare, în mod unanim și firesc, fără opoziție.

b) Disocierea foarte explicită dintre *belles lettres, literatură, erudiție* (un text clasic, enciclopedic, foarte citat, de Marmontel)[23], ca și dintre *literatură* și *cultură*, care pătrunde și în istoria literară (I. G. Eichorn, *Allgemeine Geschichte der Cultur und Literatur des neueren Europa*, 1796—1799) și chiar în publicistică (E. J. Koch, *Literatur und Cultur-Geschichte, eine Schrift der deutschen Gesellschaft zu Berlin*, 1794) formează fundalul pe care disocierea *poezie/cultură* nu este numai observată, dar și teoretizată. Argumentele cele mai curente, într-o enumerare schematică, sunt următoarele:

Clasificarea și compararea „artelor frumoase", care include și poezia, presupune — printre criteriile sale — și părăsirea „culturii" în favoarea „desfătării" (Kant, *Kritik der Urtheilskraft*, I, § 53: *mehr Genuss als Cultur*). În disocierile aparent tacite, enumerative, locul „literaturii" este luat de „poezie" definită, la fel, în afara conceptului de cultură

(Gelehrsamkeit). Acesta încetează de a mai fi pertinent[24]. Intervin două energii intelectuale și sensibile bine distincte: despre Racine s-a spus că „el nu studia ca un savant ci simțea ca un poet“[25]. Mutația teoretică hotărîtoare aparține însă familiei romantice de spirite frații Schlegel — Dna de Staël. În această zonă poate fi percepută și radicalizarea disociației: literatura este „negativul“ *(das Negative)* poeziei, inclusiv prin faptul că ea se poate lipsi de „modele“ literare anterioare[26]. „Fără cultură, fără litere, erau poeți“[27]. Disocierea devine curentă și va face o mare carieră. Reactualizarea sa în epoca noastră de către Benedetto Croce este, poate, cea mai cunoscută, în prelungirea unui fir teoretic rareori (sau chiar deloc) pus în lumină. El respinge „orice confuzie între poezie și literatură“. Poezia este expresia „pură“, „adevărată“, în timp ce literatura este „expresia unui conținut sentimental, conceptual, oratoric sau emoțional“. Literatura este cauză și efect al „educației“, a patra clasă de opere literare este chiar „didactică“[28]. Funcționează, în esență, același mecanism care prezidează întreaga dicotomie *literatură cultă/incultă*, scos în evidență cu prilejul definiției literaturii și poeziei *populare* (IV, 6, A 2): poezia are o vocație spontană, „incultă“, în timp ce literatura are „școală“. Se poate vorbi și de o tipologie a celor două tradiții, ambele prezente și în teoria literară contemporană: cultura literară, intelectuală, rațională = *literatură;* emoțională, imaginativă, aintelectuală = *poezie*.

c) Teoretizarea unei relații de incompatibilitate sau adversitate directă, prin opțiuni declarate, delimitări radicale, programatice și chiar polemice, reprezintă a treia fază și cea mai semnificativă. Încă din Renaștere, Montaigne respinge literele cultivate, care nu se susțin decît printr-o „delicată alegere de cuvinte“, în favoarea „discursurilor de înțelepciune“ (I, ch. XXXIX). „Literele goale și descărnate“ (simpla literatură) n-au nici un prestigiu în ochii săi. Atacul direct este împotriva retoricii, care fixează și dogmatizează — prin școală — normele literare. Poezia, prin faptul că se sustrage acestui regim, este respinsă categoric: *scribere rhetoricaliter et non poeticaliter*[29]. Rebeliunea poeților baroci împotriva Pleiadei docte, prețiozității literare, regulelor, tezelor aristotelice dogmatizate, „gramaticii“, are ca obiect tocmai o astfel de concepție. Abuzul de „cultură“, „știință“, este resimțit ca antipoetic și denunțat ca atare. De notat că astfel de pro-

teste se fac auzite în plin clasicism condamnat ca opresiv și steril. Despre un poet s-a spus: „Nu știa nimic dar era poet“[30].

Cînd studiile de istorie literară încep să scoată la lumină existența unei tradiții primitive, barbare, inculte, originare, se descoperă realitatea a două direcții spirituale complet opuse: „ignoranța“ și „erudiția“. Există o relație directă între „barbarie“ și ficțiune, „fabulă“ și invenția romanescă[31]. Mai mult: „Ignoranța și disprețul literelor sunt adevărata origine a poeziei“[32]. Teza, care constituie o răsturnare revoluționară a întregii tradiții literare europene, a devenit posibilă nu numai prin totalitatea disocierilor și pulverizarea finală a noțiunii centrale de *belles lettres* (V, 1), prin recunoașterea noilor categorii ale sensibilității și imaginației, dar și printr-o altă concepție despre creația literară.

Toate aceste fenomene sunt clasate în mod tradițional la rubrica „preromantism“ sau „romantism“. Ele ascultă însă în mod esențial de logica internă a ideii de literatură și poezie, care cunosc sub presiunea noilor factori reorganizări și reformulări fundamentale. Concluzia vine de la sine: „Un mod este cel gramatical, un altul cel poetic“[33]. Disocierea atrage după sine recunoașterea poetului „incult“ sau autodidact (*Unstudierte Dichter* îi va spune Lessing), a inutilității „cărților“ (Novalis, *Heinrich von Ofterdingen*, II), a ineficienței „artei“ și „studiului“. Poezia se poate lipsi de toate acestea. Ea n-are nevoie de „nici o cultură și literatură“, spiritul său „literar“ este „altul“ (Leopardi)[34]. „Poetul — citim în prefața din 1826 la *Odes et Ballades* de V. Hugo — nu trebuie să scrie cu ceea ce s-a mai scris, ci cu sufletul și inima sa“. Poezia se vrea separată de cultura livrescă, de întreaga literatură precedentă. Ea este cu atît mai puțin compatibilă cu „spiritul și metodele D-lui Descartes“, „cu spiritul de filozofie“, care a „tăiat gîtul poeziei“[35].

Avangărzile și neoavangărzile literare ale secolului XX reiau, mai bine spus redescoperă, toate aceste idei. „Originalitatea“ constă doar în radicalismul și violența spiritului polemic. Recursul la primitivism și barbarie, la opoziția *poezie/literatură* (Paul Eluard: „Poezia este contrară literaturii“) este curent. Disocierea literaturii de poezie devine obsesivă și programatică, de la Breton la Tristan Tzara, trecînd prin letriști și mulți alții[36]. Cum avangarda face *tabula rasa* din orice tradiție și cultivă mitul începerii invariabile de la punctul 0, nu este de mirare că nu există nici cea mai vagă bănuială a unei posibile și cît de relative anticipări. Același tic

și la critica de avangardă: I. Tynianov distinge și el între „scriitură" *(litere)*, „literatură" și „poezie", în genul Croce, dar independent de el și poate chiar înaintea lui (1925)[37].

Deoarece există *literatură* bine distinctă de *poezie*, cei ce le cultivă se vor numi, prin aceeași diferențiere radicală, *literați* și *poeți*. Prima categorie suferă cîteva transformări consecutive evoluției termenului de *belles lettres* și al echivalentelor sale. Inițial, *literatul* este „omul de litere", care se disociază treptat de „omul de studiu", de erudit și de alte categorii intelectuale (savanți, filozofi etc.). *Poetul* se desparte la rîndul său de *letrados, gens de lettres, Literatoren, litterati*, pentru a nu mai vorbi de *scriba, scriptores, scribes*, prin natura activităților sale. El devine personajul important, pretențios, nu odată exorbitant, denumit *Poète, Dichter* etc. Pe măsură ce statutul său se consolidează, ruperea și izolarea sa de ceilalți „scriitori" devine firească. De unde cuplul antinomic, tot mai frecvent începînd din secolul XVIII: *Schriftsteller/Dichter, Littérateur/Poète*, care se păstrează pînă azi, inclusiv în estetica românească: *écrivains/poètes* (la M. Dragomirescu, autor și el de distincții „crociene" la fel de uitate ca și altele)[38]. O inovație terminologică *écrivains/écrivants* (R. Barthes) reface de fapt aceeași dicotomie. Ultima categorie ar corespunde, tipologic vorbind, „intelectualului", „doctrinarului", cu rol cultural bine definit *(témoigner, expliquer, enseigner)*[39]. Bineînțeles că avangarda disociază și ea, foarte apăsat, între *littérateurs*, demni de dispreț, și *les vrais poètes*, care nu pot fi decît poeții de avangardă.

5. Substituirea și în cele din urmă eliminarea completă a *literaturii* de către *poezie* este ultima fază a acestui proces. El se consumă în interiorul ideii de totalitate (IV), care doar schimbă de conținut: dacă poezia constituie o parte a totalității *literaturii* (idee larg răspîndită, acceptată și de dicționarele literare actuale[40]), mișcarea inversă transformă *poezia* într-o noțiune nu mai puțin totală, exclusivă, devoratoare, care nu numai că absoarbe *literatura* devenită simplă componentă a *poeziei*, dar îi preia și toate funcțiile. Depreciată, devalorizată, detronată din poziția sa centrală, ideea de *literatură* se vede în cele din urmă contestată în mod radical. Ne aflăm, încă odată, prin anticipație, la originea ideii de *antiliteratură* (VIII, 4). Această răsturnare decisivă parcurge cîteva etape ce pot fi urmărite cu toată claritatea.

Foarte frecventă — inclusiv la spiritele teoretice dominate de ideea totalității — este substituirea prin asimilare, identificare, omologare tacită. *Poezia* și *literatura* devin odată mai mult termeni echivalenți, între care n-ar exista nici o diferență și deci nici o opoziție. De unde sinonimia pe scară largă: „Goethe ... a deschis o nouă eră în literatură, o eră poetică începe cu el"[41]. Asfel de asimilări implicite sunt cu totul curente mai ales în epoca actuală, inclusiv la „noii critici", poeticieni[42] etc. Ele demonstrează nu numai o simplă confuzie terminologică (observație făcută și la începutul acestui capitol), dar și refuzul de a disocia și mai ales tendința de a considera dubletul *poezie/literatură* ca depășit, o reminiscență romantică[43] etc. Lipsa de scrupul semantic se datorește și ascensiunii vertiginoase a unor noi noțiuni ca *enunț, discurs, text*, la fel de totalizante și formulate în afara oricărei tradiții istorice ori etimologice. Nu mai amintim de spiritul scientist-pozitivist al noii terminologii pentru care *poezia* și *literatura* devin noțiuni nu numai perimate dar și vagi, de nedefinit și de origine pur „literară", deci caducă.

Acest fapt nu împiedică ascensiunea irezistibilă a ideii de *poezie* care pur și simplu dislocă, se substituie și în cele din urmă absoarbe complet ideea de *literatură*. Evacuată tot mai mult din studiile de poetică istorică și aplicată, *literatura* cade într-un *no man's land* teoretic, un gen proxim aproximativ, nelimitat, nediferențiat al totalității producțiilor scrise și orale. În foarte multe împrejurări, ea nu mai apare nici măcar la *index rerum*, la *Einzelbegriffe* etc. Pe măsură ce ideea de *poezie* devine mai tare, mai explicită, mai concretă, *literatura* apune chiar și în cercurile academice, tradiționalist-culturale. Istoria literaturii începe să fie înlocuită de istoria poeziei (de ex. Karl Rosenkranz, *Handbuch einer allgemeinen Geschichte der Poesie*, 1832—1833). Alte efecte sunt la fel de vizibile: *literatura* nu mai intră în clasificările sistemelor estetice, locul său este luat de *poezie*. Aceeași împingere în umbră și în critică: pînă la mijlocul secolului trecut, la Baudelaire de pildă, *literatura* era folosită în mod frecvent, apoi ea dispare pentru a face loc doar *poeziei*[44].

Relației de disociere și adversitate îi urmează deci, în cele din urmă, absorbirea, „înghițirea" totală a *literaturii*. *Poezia* preia, înlocuiește și se substituie integral ideii de *literatură*, pe care o deposedează de orice definiție, problematică și funcționalitate proprie, specifică. Se produce o anulare prin dizlocare, o absorbire și identificare esențială. Toate

problemele *literaturii* trec asupra *poeziei* începînd cu a calităţii, esenţei şi specificului estetic (V). Mai mult: prin preluarea sensului estetic de către poezie, aceasta din urmă se consolidează, se intensifică, dobîndeşte un maximum de specificitate şi de prestigiu. Legile *literaturii* se extind şi se consolidează prin *poezie*. Aspectul creator al „literaturii" devine „poetic" prin definiţie. Expresia literară este poetică sau nu mai reprezintă nimic. Fenomenul devine perceptibil încă din secolul XVIII cînd *poezia* tinde să devină un concept global, nu numai al tuturor genurilor poetice, oricărui gen de compoziţie, dar şi al întregului domeniu al produselor imaginaţiei. Sfera poeziei depăşeşte în felul acesta pe a literaturii, inclusiv în sensul cuprinderii totalităţii genurilor poetice („poezie epică", „dramatică" etc.). Reierarhizarea şi deci proclamarea superiorităţii *poeziei*, inclusiv populare (IV, 6 A) asupra *literaturii* devine inevitabilă. *Poezia*, în diferite lucrări, este titlul, iar *literatura* doar subtitlul[45]. Consecinţele teoretice sunt enorme: *poezia* este acum „centrul", „miezul", „sîmburele", „sufletul" *literaturii* (formule care au şi azi un mare prestigiu[46]) şi — bineînţeles — „modelul", „idealul", „absolutul" său.

În mod invers, *literatura*, care nu renunţă la nici una din prerogativele sale, se vrea nu mai puţin *poezie*. Ea tinde să recucerească mereu terenul pierdut, să-şi revendice conţinutul „poetic" acaparat şi reformulat de poezie, să rămînă literatură şi să devină în acelaşi timp mai mult decît „literatură". Ea pare chiar să „sufere" de complexul că nu este poezie pe care începe s-o concureze cu mijloacele poeziei. *Literatura* poate şi trebuie să fie *poezie*, acesta este idealul suprem în ultima fază a radicalizării conştiinţei sale. De unde o întrepătrundere şi convertire reciprocă, apariţia unui „hibrid" teoretic prin ştergerea graniţelor dintre cele două domenii, omogenizarea definiţiilor de bază. Totul este sau devine poezie, totul este sau devine — voit sau nu — literatură. Substituirii semantice îi urmează omologia conceptelor. Avangarda radicalizează şi mai mult acest proces dus la ultimele consecinţe: „literatura" este gîndită de suprarealişti doar ca „imagine", „poezie". Poezia „dezertează" definitiv şi irevocabil literatura. Ea poate fi orice, oriunde, în orice condiţii. Localizarea şi specializarea dispar cu desăvîrşire. Lautréamont este marele precursor: „Poezia se găseşte pretutindeni", ea „trebuie făcută de toţi nu de unul" (*Les chants de Maldoror*, VI; *Poésies*, II)[47].

Prin identificare cu *poezia* conceptul de *literatură* se „rupe", „explodează", în mod inevitabil. Definiţia literaturii trece asupra poeziei, care devine conceptul central al teoriei literaturii. Idealizarea „poeziei universale" ce ar absorbi şi sintetiza toate genurile, face ca romantismul german să anticipe tocmai o astfel de mutaţie: „Poezia şi oratoria ... ceea ce se înţelege prin literatură" spune deja A. W. Schlegel[48]. Poetizarea literaturii ca şi literaturizarea poeziei este evidentă şi în poetica lui Mallarmé. Plină de alternanţe terminologice, ea dezvăluie implicit şi explicit decantarea şi recunoaşterea unei esenţe comune. Se pune întrebarea, în această perspectivă, în ce măsură tendinţa de omologare a definiţiei poeziei şi a literaturii, frecventă şi în sfere foarte diferite a esteticii şi poeticii moderne (de la Jakobson la Lotman, de la Lukács la Galvano della Volpe, pentru a da doar cîteva exemple), mai este sau mai poate fi „originală". Un sistem pus în mişcare, în direcţia descoperirii unei „naturi", „esenţe", „proprietăţi" poetico-literare comune (*litere = poezie/poezie = litere*), se desfăşoară pînă la capăt conform logicii sale. Toţi teoreticienii moderni definesc poezia înafara conceptului de literatură sau prin disociere radicală de ea. Obiectivul este detectarea şi exacerbarea unei calităţi specifice ireductibile, care va primi — cum vom vedea — accepţii diferite (V, 6), toate însă din sfera esenţializării, a unui *quid* riguros definitoriu. Capodopera poetică, *summum* al poeziei, se confundă cu „literatura" şi la M. Dragomirescu[49].

6. Aceasta este schema de bază, produsul abstractizării modelatoare, programul ideal. Realitatea de fapt dezvăluie *rezistenţe* şi *limite* inevitabile, un antagonism structural între *literatură* şi *poezie*, o competiţie şi confuzie permanentă, o tendinţă constantă de recuperare reciprocă. Adversitate ireconciliabilă şi indecisă cu cauze profunde. Adevărul fundamental rămîne următorul: *literatura* (*cultura* sub toate formele sale) este „norma", *poezia* doar „excepţia". Literatura este cadrul şi condiţia esenţială a poeziei de îndată ce atinge stadiul scris. Din acest punct de vedere, literatura asigură apariţia, evoluţia şi dezvoltarea continuă a poeziei. Atît conceptul de *literatură* cît şi cel de *poezie* apar şi se formează într-un context şi climat cultural originar necesar şi inevitabil. *Literatura* (şi prin ea şi *poezia* tipărită) rămîne protodusul esenţial şi fundamental al culturii scrise. Ea învăluie din toate părţile poezia, îi transmite cadrele, modelele, con-

stantele, temele și valorile sale. Din care cauză, noțiunea de „poet incult“ a devenit — în condițiile culturii și civilizației actuale — o contradicție în termeni. Nu poți fi în același timp Dante, Goethe, Eminescu și simplu cîntăreț oral *pop, rock*, popular. *Literatura (= cultura)* invadează și condiționează deci genetic *poezia*, a cărei predestinare și orientare culturală este hotărîtoare.

Imanența literar-culturală a poeziei cere cîteva precizări. Binomul *poezie/literatură* este în primul rînd „conceptual“ (cum s-a și observat de altfel[50]), produsul unor disociații teoretice. Este vorba, în realitate, în mod esențial doar de cultură asimilată, organică, integrată actului poetic. *Poezia* ar fi deci un fenomen „organic“, în timp ce *literatura* doar o „sumă“ de elemente distincte. În timp ce poezia reasamblează și reinterpretează inedit elementele culturii, literatura se complace, prin însăși natura sa culturală, la codificare, imitație, repetiție. Considerarea *literaturii*, din toate aceste motive, ca un stadiu preexistent, pregătitor, prepoetic, al *poeziei*, pare deci legitimă.

De unde trei consecințe fundamentale: 1. Imposibilitatea poeziei de a se delimita, disocia radical și definitiv de cultură, de n-ar fi decît prin faptul că limbajul introduce și el elementele și conotațiile sale discursive, teoretice, apoetice; o poezie complet deculturalizată, „pură“, purificată total de cultură, complet asemantizată, duce — cum vom vedea de altfel (V, 6, 3) — la esențializări și fragmentarisme pur abstracte, la simple experimente discontinui; 2. Coexistența, coabitarea *literatură/poezie* devine deci inevitabilă. Ea este permanentă, structurală, universal verificată; dacă există „legi“ ale literaturii și poeziei, aceasta definește cu certitudine una dintre ele; 3. Antagonismul, ca să nu spunem „dialectica“ *poezie/literatură*, are urmări reciproce la polul opus: poezia nu poate ființa fără cultură, dar excesul de cultură-literatură o copleșește, o sufocă. De unde nevoia reechilibrării, a repudierii profilactice permanente a literaturii. Dacă literatura ia naștere prin refularea poeziei, salvarea se produce prin defulare culturală, prin refugiu constant în antiliteratură. Conștiința „crizei“ literare este inevitabilă, ori de cîte ori literatura, precum în secolul XVIII, în special francez, domină poezia. Declinul poeziei atrage deci refuzul legitim al literaturii. Cînd aceasta atinge proporții de „masă“, poezia tinde să devină o adevărată „rezervație naturală“, mai mult sau mai puțin protejată. Relație ambiguă, defensivă, complexă, care

cunoaște multe forme intermediare, mixte, de tranziție (reperabile și în eseu, biografie, istorie și chiar în texte ideologice ori teoretice).

Ezitările criticii și teoriei literare de orientare mai ales tradițională de a face ierarhizări și disjuncții clare între poezie și literatură (= cultură) sunt deci explicabile. Maiorescu, la noi, care avea noțiunea poeziei, punea totuși (nu fără ezitări) pe Alecsandri înaintea lui Eminescu pentru „*totalitatea* acțiunii literare“ a celui dintîi. Mulți, precum Thomas Mann în epoca actuală, continuă să refuze disocierea dintre *scriere (Schriftstelertum)* și poezie *(Dichtertum)*, sferele fiind în orice caz întretăiate. Alții semnalează dificultățile amintite ale separației radicale, punîndu-și întrebarea (de bun simț): de ce se mai păstrează totuși doi termeni dacă există doar *poezia*?[51] Nici toată literatura nu este poezie, nici toată poezia nu este literatură. Orice definiție a *literaturii* trebuie deci să se „acomodeze“, într-un fel sau altul, cu *poezia*[52]. Și invers[53].

4. LITERATURA POETICĂ SAU POEZIA

Substituirea „literaturii“ de către „poezie“, produsul disocierii radicale *literatură (= cultură)/poezie*, nu închide acest proces, ci dimpotrivă îl deschide. În felul acesta îl adîncește, îl diversifică, orientîndu-l în noi direcții. Toate sunt deosebit de fecunde. Dacă „literatura frumoasă“ este prima specificizare și autonomizare precis definită terminologic a literaturii (adevărat contraconcept cultural: desprindere, negare, refuz hotărît al culturii = „gramatică“, „literatură“, III), dominarea poeziei are o nouă urmare tradusă printr-un nou concept: *literatura poetică*, accepție mai specializată, mai tehnică. Vocația sa este de a se identifica, mai devreme sau mai tîrziu, cu ideea însăși de *poezie*. *Poezia*, care a luat locul *literaturii*, se simte autorizată să-i preia și termenul, să-și însușească definiția și să devină literatură poetică, respectiv „poezie a literaturii“. În felul acesta literatura se poetizează, monopolul cultural dispare. Ideea de *literatură* intră într-o nouă fază de generalizare, primind încă o semnificație definitorie.

1. Unele *anticipări* pot fi surprinse cu ușurință din însăși formularea conceptului de *belles lettres* și *literatură frumoasă*. Mai multe faze teoretic-ideale se lasă întrevăzute: a) Oricît de globale și de totale ar fi „literele frumoase", de îndată ce în cuprinsul lor este inclusă „poezia", posibilitatea de orientare și conversiune în această direcție este larg deschisă; deocamdată se procedează numai prin implicație: poezia este doar o „parte" din *belles lettres*, menționată ca atare în disocieri, enumerări, clasificări etc.[1]; b) Poezia este identificată și studiată în mod explicit ca o formă de *belles lettres*, în înțelesul tradițional, cultural, didactic, „științific", de *schöne Wissenschaft*[2]; c) Cînd „literele frumoase" devin în mod explicit „literatură" (V, 1), poezia primește același înțeles de parte, specie sau totalitate a literaturii (semantică semnalată încă în Evul Mediu: *litteratura poetarum*[3]). De unde o permanentă sinonimie și alternanță care se constată pînă în perioada actuală, unde identificarea este, nu o dată, frecventă[4]. Ezitările sunt vizibile și în titluri: *Idea della poesia alemanna* de A. G. Bertola di Georgi, ediția din 1779, devine, în cea din 1784, *Idea della litteratura alemanna. Our literature* este același lucru cu *our poetry;* definiția literaturii include și poezia[5] etc.; d) Omogenizarea și semnul de egalitate nu mai satisfac și atunci apare disocierea calitativă, fenomen deja semnalat (V, 3, 2): „Poezia este partea cea mai strălucită a literaturii" (*Dict. de l'Ac. Fr.*, 7ème éd., II, p. 127), *La Venera della bella litteratura*[6] etc., domeniul cel mai important, de elecțiune, al literaturii, potențarea sa „maximă" (Leopardi, *Pensieri*, III, 18, 1821); e) Disocierea are la bază diferența specifică — faza cea mai semnificativă — percepută încă din Evul Mediu: poezia este o *gaya sciencia, gay saber, gai savoir*, care în limbile romanice are nuanța de „știință agreabilă", „plăcută", cu echivalent în domeniul german, cel puțin pînă la Nietzsche, de *Fröhliche Kunst, Fröhliche Wissenschaft*. Sensul cultural se estompează în favoarea unui înțeles de „plăcere", „distracție", „gratuitate", mult spus „estetizare". Eliberat în orice caz de rigoarea studiilor rigide și sistematice (umaniste, enciclopedice etc.).

2. Substituită literaturii pe care o absoarbe, *poezia* are nevoie de un termen propriu chemat să exprime tocmai această nouă realitate: poetizarea literaturii, definirea caracterului poetic al literaturii, victoria „poeziei" asupra „culturii". El se impune în chip firesc prin asimilare și amalgamare semantică: *literatura poetică*, literatura devenită și recunoscută drept poetică. Este atributul dominant, nota caracteristică a acestei răsturnări de planuri. Bineînțeles, *cultura* nu poate abandona definitiv poziția sa centrală și faptul se traduce prin forma intermediară: „cultură poetică" *(poetische Kultur)* întîlnită la Goethe și romantici[7]. Dar *literatura poetică* sfîrșește prin a se impune începînd din secolul XVIII, cu unele anticipări accidentale nu lipsite de ambiguitate: dacă *litteratura poetarum* amintită mai sus poate să însemne și totalitatea scrierilor poetice, *tractatum poetarum* la Petrarca (*Fam.*, IV, 15, 9) are în mod sigur sensul „literaturii poetice" de mai tîrziu. Conceptul cunoaște cîteva nuanțe care pot fi identificate cu ușurință.

Idee centrală la Schiller în *Ueber naive und sentimentalische Dichtung* („die poetische Literatur"), ea cunoaște în ambele ipoteze ale tipologiei o dublă determinare: extraculturală (nedidactică, „plăcere") și spontană, nefăcută („naivă", neartificială). Pe aceste coordonate noțiunea *(poetical literature, poesia letteraria, dulce genero de literatura, littérature poétique, poetische Literatur* etc.) se răspîndește și se consolidează definitiv. Întîlnită la critici și publiciști de toate mărimile, ea sfîrșește prin a deveni, începînd din secolul trecut, un adevărat loc comun, un sinonim curent și omologat al literaturii. Maiorescu îl folosește în legătură cu Eminescu. Frecvența sa poate fi verificată și în perioada actuală, atît în cercurile de avangardă, la formaliștii ruși de pildă („formele poetice ale literaturii"), cît și în mediile critice și academice, anglo-saxone și germane, mai ales. Referințele sunt prea numeroase (M. Blanchot etc.) pentru a încărca inutil pagina. Și Lautréamont respinge „la littérature peu poétique" (*Poésies*, I) etc.

„Naționalizarea" literaturii (IV, 5, 3), care atrage după sine pe a poeziei, produce la rîndul său „literatura poetică a unui popor" (Tieck, 1827[8]). Expresia, întîlnită și la Goethe, este impusă în special de G. G. Gervinus: *Geschichte der poetischen National-Literatur der Deutschen* (1834), folosită și de alții (Eichendorff, *Geschichte der poetischen Literatur Deutschlands*, 1857). Dar cum tradiția etimologică a poeziei (gr. *poiein* = a face, a crea) este mereu foarte puternică, exprimată cu claritate și de germanul *Dichtung*, evoluția în acest sens devine inevitabilă. La Fr. Schlegel întîlnim deci ambele formule, folosite alternativ și sinonimic: *poetische Literatur* și *dichterische Literatur*[9], care sfîrșește prin a se

impune. Dovadă, între altele: titlul istoriei literare a lui G. G. Gervinus se modifică devenind *Geschichte der Deutschen Dichtung* (1853). Dislocarea se accentuează în special în istoria și critica literară germană a secolului XIX[10], pentru a deveni în perioada actuală în studii și dicționare (de ex. Gerhard Wahring, *Deutsches Wörterbuch*, c. 2297) cu totul curentă. Expresiile adiacente, cvasisinonime, ca *Literaturpoesie* sau *poésie littéraire*, pun accentul pe același factor „creator" al poeziei transferat literaturii. Faptul este și mai evident în toate disociațiile implicate: de totalitatea scrierilor, de paraliteratură, de „poesia publicității" etc.[11].

3. Omologarea „literaturii poetice" cu *poezia poetică* — operații concomitente, disociate doar prin analiză — ascultă de aceeași logică interioară. Formula este numai aparent pleonastică și ea s-a născut din necesitatea sublinierii cît mai apăsat posibil a caracterului „poetic" specific literaturii, idee care părăsește treptat scena. *Poetic poetry* apare în secolul XVIII (Joseph Warton), în sensul de poezie „reală", „adevărată", „autentică"[12], și va fi folosită cu maximă frecvență în special de romanticii germani (Fr. Schlegel, *Lyz. Frag.*, 100, Jean Paul etc.). *Die Poetische Poesie* exprimă nu numai specificul poetic, al poeziei romantice în speță, dar și al mitologiei[13]. De unde rezultă limpede caracterul originar, genuin, al acestei „poezii". Ea este „poetică" datorită tocmai acestui fapt: disocierea profundă de orice elaborare intelectuală și critică. De unde *poetische Poesie* vs. *kritische Literatur*[14]. Criteriul disocierii își păstrează pînă azi eficiența. El reapare cu insistență în diferite texte și contexte, ori de cîte ori se simte nevoia separării domeniului „poetic" de cel „literar", produsul „literarizării" denunțat de formaliștii ruși (I. Tynianov). Această literarizare tinde să introducă „poezia literară" (*i.e.* făcută, cultivată, exterioară), în „poezia poetică" (profundă)[15]. Am amintit și anterior că B. Croce raționează în același mod: există o *poesia poetica* (originală) și o *poesia letteraria* (poezie artistică, umanistică, introdusă în poezie)[16].

4. S-a observat, credem, că sistemul ideii de literatură procedează efectiv prin subsumări, substituiri și omologări continui. Aceste operații tind să circumscrie și să determine în cercuri concentrice, dar cît mai exact și explicit posibil, atît „centrul", esența, specificul ideii de literatură, cît și „sistemul" în centrul căruia ea se află. Cu poezia se întîmplă

exact același lucru și ceva în plus: după ce acoperă complet cîmpul conceptual al lui *belles lettres*, apoi al „literaturii frumoase", ea absoarbe și elimină cu aceeași dezinvoltură și sinonimele ulterioare, perfecționate: „literatura poetică" și „poezia poetică". Aceste sinonime au devenit între timp nu numai specioase și redundante, dar și perfect inutile. Complet individualizată și autonomizată, *poezia* nu mai are acum nevoie de justificarea literaturii poetice sau a „poeziei poetice" pentru a exista, a se face recunoscută, definită și omagiată. Ea se proclamă *poezie* pur și simplu, cu regim și statut propriu, total diferențiat de al literaturii.

Faptul are două consecințe contradictorii, ambele foarte importante: 1. Pe de o parte, poezia, care reprezintă un maximum de diferențiere posibilă de literatură (= cultură etc.), tinde tot mai puțin să se definească în funcție de acest reper tradițional, esențial. Independența de relația *poezie/literatură* este deci tot mai desăvîrșită. Cordonul ombilical a fost definitiv tăiat. Pentru cine urmărește studiile de poetică moderne și contemporane faptul este în afară de orice discuție. Poezia tinde în mod firesc și necesar să-și constituie propriul său sistem de interpretare, propria sa hermeneutică, orientare întrutotul legitimă și pozitivă; 2. Pe de altă parte însă, sistemul ideii de literatură nu poate să renunțe nici el la structura și logica sa interioară. De unde rezultă că în cadrul acestui „sistem" poezia nu poate avea decît un rol funcțional, secundar și subordonat modelului de bază. Rezultatul este o inevitabilă reducere la scară, fără privilegii, o continuă chemare la ordine a poeziei de către eterna literatură, care a confiscat-o vreme îndelungată, și de constrîngerea căreia poezia vrea în mod constant și definitiv să se elibereze. Urmările metodologice sunt esențiale: hermeneutica ideii de literatură nu poate lua în considerare decît acele aspecte ale ideii de poezie care păstrează și semnifică tipurile de relații existente (pe care poezia nu le poate eluda, nici rupe, nici nega total) cu conceptul-cadru de literatură. Reținem deci din ideea de *poezie* numai elementele obiective care spun ceva definitiv despre ideea de *literatură* și nu invers. Diminuarea și limitarea ideii de poezie este evidentă, dar metodic-necesară întreprinderii noastre.

Inițial, totul desparte *poezia* de *literatură*, de n-ar fi decît faptul, esențial, că gr. poiein = a face, traduce de fapt doar ideea de „fabricare", „producere", „producere artizanală". Condiția orală originară a poeziei (II, 2) vede în poet un sim-

plu „artizan al cuvîntului“[17], destinat inițial și fundamental recitării. El este doar un „aed“, un „rapsod“ popular, un producător public de versuri. De altfel, „poezia“ nu face o mare carieră nici în Antichitate, nici în Evul Mediu unde frecvența sa este rară și cu terminologie instabilă (*poesis, poiura, poetria* etc.). Nici sensul etimologic nu este des invocat și mult timp implicațiile sale fundamentale sunt ignorate sau deloc sublimiate. Ideea este redescoperită cu putere abia de iraționalismul modern odată cu primele adieri ale romantismului, care începe să recunoască existența unui *Dichtungskraft,* a unui *schopferische Geist* (= spirit creator)[18]. Dar adevărată mistică a lui *Dichtung* asimilată creației de orice gen (literară, filozofică etc.) aparține abia generației spirituale Novalis—Schlegel, obsedată de productivitate, creativitate, demonie demiurgică inepuizabilă (Fr. Schlegel, *Ath. Fragm.*, 116). Accentele sunt de-a dreptul „magice“, prin reactualizarea latentă a sacralității originare a literaturii (II, 3). *Poesie*, și ea foarte frecventă alături de *Dichtung*, are aceleași conotații. Se poate observa și faptul că sensul etimologic reapare implicit precum la Wagner (*Oper und Drama*, 1852), sau explicit ca la Mallarmè[19], ori de cîte ori definirea sau apărarea specificității poeziei este în joc. Ideea poate fi urmărită și în tratatele de estetică și istorie literară mai obscure (C. F. Meyer, Karl Rosenkranz, Fr. von Raumer etc.). În teoria literară modernă germană *Dichtung* își păstrează alături de *Poesie,* fie sensul tradițional, larg, extensiv, de „literatură frumoasă“, fie cel intensiv, disociat energic de *Literatur* (= totalitate a producțiilor scrise) prin caracterul său poetic puternic reliefat[20].

Există și alte argumente care scot *poezia* din cadrul ideii și structurii *literaturii*. Prin caracterul său nativ sau „orfic“ poezia este originar necultivată, „incultă“. Cultura literară constituie o crustă care trebuie spartă ori de cîte ori este vorba de recuperarea energiei poetice naive, spontane, a cărei conștiință este vie în Antichitate (de ex. Plutarh, *De Pyth. Orac.*, 23, 24). Redescoperirea „poeziei genuine“[21], valorificarea imaginației, fanteziei și genialității, haosului originar al „naturii umane“ (Fr. Schlegel, *Rede über die Mythologie,* 1800), teza potrivit căreia orice poezie este de fapt „naivă“ (Goethe, în contradicție cu Schiller, *Gespräche mit Eckermann,* 14 Nov. 1823), numeroasele reveniri la „originar“, în sfîrșit disocierea permanentă practicată și azi *poezie genuină/literatură,* toate aduc dovezi în același sens. Amintim foarte fugitiv și de alte teze — nu exclusiv vichiene — despre „originea fabulelor“, forma primitivă sau „barbară“ a poeziei, despre „copilăria“ literaturii, pe care le vom regăsi cel puțin pînă la Dna de Staël, Leopardi, Clemens Brentano, de natură să confirme aceeași concepție „aculturală“ a poeziei. Varietățile formulelor sunt numeroase. Toate au însă la bază ideea de „lirism“, „emoție“, „solilocviu“ și alte activități și reacțiuni esențial aintelectuale.

Poezia intră în circuitul cultural, recuperată de cultură (= de *literatură*) de îndată ce devine prin scris *literă*. Evident, aceste două faze sunt aproape concomitente, dar metodologic ele rămîn de la început și pînă la sfîrșit bine distincte. Trecerea de la poezia orală primitivă, tradițională, impersonală, la cea individuală, cu vocație cultă și artistică, este „compunerea în versuri“ (*poiein* are și acest sens de bază[22]). Noțiunile de *poezie* și *scriere* sunt deci — în Antichitatea greacă — egale, identice, omogene. Latinii nu concepeau nici ei *poetica carmina* decît scrise. Glosarele medievale definesc *poema: quod poeta composuit,* respectiv operă de versificație metrică[23]. Acest sens devenit clasic este reafirmat mereu (= „arta de a versifica“, *Poésie,* Furetière, *s.v.*). Într-o accepție largă, populară, el se păstrează pînă azi, inclusiv în lexicoanele și dicționarele literare curente.

Relația *poezie/scris* apare și mai limpede în formule medievale ca *dictamen Omeri, carmen est quando poetae conscribunt*[24], precum și în numeroase perifraze pentru ideea de „compoziție metrică“, poem în versuri (de ex. *textus per dicto poetica*). O poezie literală, la nivelul literei, o literă *infans,* primordială, care poate fi citită ca „poezie“ prin ea însăși, este și ea întrevăzută[25]. Vico dă o mare dezvoltare ideii de „caracter poetic“, originar, hieroglific, propriu limbii zeilor, deosebit de scrierea „eroică“ și „umană“ sau „vulgară“. Și pentru Fr. Schlegel „litera fiecărei opere este poezie“[26]. Entuziasmul lui E. Fenollosa și Ezra Pound pentru poezia naturalmetaforică a caracterului chinez are aceeași justificare chiar dacă tradiția sa este ignorată. Din aceleași motive „scripturistice“ apare și noțiunea de „carte poetică“. Ea urmează un traseu semantic identic, consolidat definitiv în Renaștere.

Nimic deci mai firesc ca ideea de „scriere poetică“ să se nască, să se identifice treptat cu „poezia“ și, în cele din urmă, să se confunde cu totalitatea scrierilor „literare“. O formulă medievală: *poetice scribentibus et dictandibus* traduce de pe acum și această accepție[27]. Noțiunile de *poezie* și de *a scrie*

poeme în versuri se confundă. Începînd din Renaștere identificarea devine curentă. *Scrittura* și *testura poetica* sunt sinonime[28]. A vorbi de *poetische Schriften* constituie, din secolul XVIII înainte, o banalitate. Noțiunea traduce în același timp totalitatea sinonimelor posibile pentru ideea de „creație poetică", sens implicat de altfel și în arhetipul etimologic (Herodot, II, 53; Hesiod și Homer sunt „producătorii" teogoniei). Pentru a ne limita doar la domeniul germanic vom întîlni în mod frecvent *poetische Arbeiten* (Lessing), *poetische Werke* (Gerstenberg), *poetische Compositionen* (A. W. Schlegel), *dichterische Erzeugung* (Knigge), *die Production von poetischen Schriften* (Goethe, *Dichtung und Wahrheit*, III, 12), *Dichterwerk* (Knigge) etc. Practic, toată gama „lucrării", „producției", „compoziției", „operei" poetice își are de pe acum terminologia specifică, distinctă, bine fixată, chiar dacă oralitatea adaugă și alte valențe. Ideea de totalitate a scrierilor, inclusiv de literatură (în dublul sens de scriere și de „cultură scrisă") nu pote fi decît depășită. În sfîrșit, *poezia* nu mai corespunde nici vechilor noțiuni de „doctrină", „știință", „retorică" și celelalte. Ea și-a delimitat un domeniu propriu și identificarea sa cu „literatura scrisă", prin sinonimie tacită sau explicită, continuată doar prin inerție și tradiție academică[29], nu mai este posibilă. Într-un sens larg, metaforic, sugerînd ideea de absolut poetic, radical distinct de cel literar, s-a putut totuși uneori afirma — pînă în perioada actuală — că poezia *(Dichtung)* este un caz ideal al literaturii în sensul îngust al cuvîntului[30].

5. Procesul se încheie prin recunoașterea existenței poeziei frumoase. Este punctul final al „înfrumusețării" literaturii în oricare din accepțiile sale, dar și cauza unui exclusivism care tinde să deregleze și să reorienteze, din nou, într-o altă direcție, întreg sistemul ideii de literatură. El nu-și poate păstra integritatea, sensul și mecanismul propriu decît prin recuperarea constantă a „poeziei frumoase" ca parte integrantă a variațiilor și metamorfozelor ideii de *literă*. *Literă* „poetică", „frumoasă" etc. desigur, dar în primul rînd și în mod fundamental *literă:* literă scrisă, text, enunț scris. Absorbirea ideii de literatură de către poezie atrage în mod corespunzător și redefinirea istoriei literare, care devine, precum la Fr. Bouterweck, *Geschichte der Poesie und Beredsamkeit* (1801). Sensul extensiv al „poeziei", care include toată „literatura", inclusiv „frumoasă", este evident.

Pe această bază s-au produs, de altfel, încă din Antichitate, și primele valorizări ale „poeziei frumoase": metrul și eufonia (Crates din Mallos)[31] și mai ales poezia formal-frumoasă alexandrină etc. Nu este de ajuns ca poezia *(poemata)* să fie *pulchra*, ci și *dulcia*. Ea trebuie să aibă și un caracter plastic-muzical, după cum s-a susținut și în Evul Mediu[32]. Punctul de vedere strict poetic se cristalizează pe deplin în Renaștere ori de cîte ori poeziei (nu discutăm acum frecvența statistică) i se recunoaște *grazie, piacevolezze, bellezze*[33]. *Beauté poetique, beautez de la Poésie* sunt noțiuni curente și în clasicismul francez. Despre *délicatesses* și *douceurs très-ravissantes* ale poeziei vorbește chiar și Descartes în faimosul său *Discours de la méthode. Belle poésie* devine o expresie cu totul curentă. Aceeași generalizare și în domeniul germanic: *poetische Schreibart, schöne Dichtung, schöne poetische Werk*, ba chiar poezie în „cea mai frumoasă lumină" *(nach ihrem schönsten Lichte)*. Concluzia o vor trage romanticii: „Poezia poetică este frumoasă"[34]. Definiția pare aproape tautologică.

Elementele poeziei frumoase se grupează, încă de la început, în cîteva categorii devenite clasice. Ele vor fi reluate — cu mici variații terminologice — pînă azi. Un prim element este versul. Poezie și vers frumos sunt noțiuni echivalente. Unii etnografi afirmă că există această preocupare (și implicit noțiune difuză) încă în faza poeziei primitive orale. Sigur este că poezia este identificată cu „versul frumos" încă din Antichitate (Lucian, *Portretele*, 16). O dovadă este și faptul că versurile „neplăcute urechii și informe" sunt de pe acum prost notate (Tit Liviu, 27, 37, 12). Despre versuri „dulci", „frumoase", „elegante" se vorbește de-a lungul întregii poezii europene. Această specificitate are un caracter „autonomist" declarat. „Singura preocupare *(politica)* a unui poet trebuie să fie *il far dei bei versi*"[35]. Versul este primul criteriu tradițional de disociere al poeziei de proză (Gorgias, Aristotel, „versuri ori proză", *Poetica*, 1448 a). Invocarea frecventă a indiciului poetic al versificației se constată pînă azi. Există în același timp o limbă poetică. Ea nu folosește „cuvinte simple", precum proza (Aristotel, *Poetica*, 1447 a). Istoria ideii de poezie — care nu poate fi schițată nici măcar sumar în acest cadru — oscilează deci între două poziții diametral opuse: una are ca element central cuvîntul și imaginea „frumoasă", cultivate programatic, după prescripțiile nenumăratelor „arte poetice" și manifeste publicate; alta vede frumusețea limbii

poetice în caracterul său expresiv-spontan, natural, „primitiv“ (vezi Vico), chiar „aspru“ (Dante, *Rime*, LXII), necultivat, necizelat. Se reface deci și la acest nivel schema de bază *cult/incult*, al cărui echivalent (citat pur paradigmatic) este *rima aspr'e sottile* (Dante, *Convivio*, IV, II, 12—13). Aceeași tipologie și în cazul stilului poetic: „elevat“, „elegant“/brut, „neîngrijit“, *rude* etc.

Poeziei — frumoase — îi corespund, în sfîrșit, genurile poetice frumoase. Poezia este mai presus de orice genul „frumos“ prin excelență, idee curent afirmată[36]. Romanticii cultivă indistinct toate genurile. Ei se opun disocierii tocmai în virtutea acestui principiu: o singură poezie peste tot, o esență unică dincolo de clasificări (Fr. Schlegel, *Ath. Frag.*, 116, 434). Poezia este o noțiune globală pentru toate genurile. Ele nu sunt decît „forme naturale“ sau „elemente“ indivizibile ale poeziei. De unde transferul și recunoașterea caracterului „poetic“ *(Dichtung)*, ba chiar al „poeziei poetice“ *(poetische Poesie)*, asupra romanului, gen care le include, la fel, pe toate[37]. După același model al „poeziei epice“ va exista și o poezie „lirică“ și una „dramatică“, noțiuni extrem de răspîndite. Prin astfel de specializări, ideea de literatură nici nu se îngustează nici nu se pulverizează. Ea își reface în permanență, doar sub o altă denumire, unitatea originară. Sistemul funcționează, încă o dată, prin centrare continuă și autoreglare.

5. ARTA LITERARĂ

Foarte răspîndită printre definițiile curente ale literaturii este și arta literară, care face corp comun cu *literatura frumoasă* și *poetică*. Accepția pare modernă și foarte limpede. În realitate (ca și pînă acum) ea este de veche tradiție și de semnificație multiplă. Ce se înțelege în mod exact prin „arta literară“?

1. Primul sens, direct, brut, elementar, este *arta de a scrie*, anticipat de altfel ori de cîte ori ideea de a scrie texte și cărți („frumoase“) etc. vine în discuție. El implică, în general, o dublă corectitudine (grafică și gramaticală) și o dublă „estetizare“ (caligrafică și a compunerii). Cu precizarea — esențială — că noțiunea de „artă“ (gr. *techné*, lat. *ars*) n-are la

origine un sens „estetic“. Ea semnifică doar abilitatea, iscusința, priceperea ori „știința“ de a executa o lucrare, o operație practică sau intelectuală conform unor norme (arta arhitectului, dar și a croitorului sau a strategului). Este numai o „meserie“ executată cu îndemînare (*métier, craftmanship* etc.). Creatorul, tehnicianul, poetul se confundă (Platon, *Symposion*, 205 c). Toate clasificările clasice ale artelor nu cuprind nici poezia, nici literatura, decît cel mult prin implicație, prin includere în activitățile care cer o anumită tehnică (prozodică, imitativă etc.)[1]. Tradiția acestei idei este mult mai puternică decît s-ar bănui: „A face o carte este o meserie, ca și a face o pendulă“ spunea La Bruyère (*Des ouvr. de l'esprit*, 3). Și în perioada modernă (și chiar actuală) ori de cîte ori este invocată „meseria de a scrie“, „măiestria“, sau proclamată superioritatea „artistului“ asupra „poetului“, ideea de „artă“ (= tehnică de lucru, dar și activitate, muncă propriu-zisă) este reafirmată. Inclusiv în enciclopedii de mare prestigiu și circulație[2].

Nu poate fi uitat nici faptul că formula *arta de a scrie* se încadrează acelorași scheme tradiționale *scris/oral* și *sacru/profan*, de unde derivă. Sensul pur grafic, puternic, predominant, se cere subliniat în primul rînd: *arta de a scrie* = arta de a trasa caractere, corect, cu eficiență (II, 1). Dar, după cum ne amintim foarte bine, rolul scrisului în regimul oralității predominante este doar auxiliar și pregătitor; scrisul ca exercițiu oratoric (Quintillian, X, 6, 8). Expunerea orală era suficientă. Dacă este și bine scrisă, serviciul adus umanității este cu atît mai mare (Platon, *Scris.*, VII, 342, c, e). A cînta este a vorbi (Strabon, I, 2, 6). Caligrafia amplifică această calitate (IV, 2, 2). *Arta de a scrie* devine *arta de a scrie frumos*, în sensul grafic al cuvîntului, apoi *arta de a scrie literatură frumoasă* (opere, creații etc.), în accepțiile trecute în revistă. Amintim, foarte fugitiv, că în culturile tradiționale (chineză, arabă etc.), caligrafia este și o artă magică, sacră, că gestul creator picto-ideografic originar se prelungește firesc în scriitura manuală, caligrafică sau caligramică. Originea divină a poeziei este precis definită de o formulă elenă ca: „Opere frumoase ale artei muzelor“ (Platon, *Legile*, VII, 802 a, n.). Toate aceste accepții aparțin sistemului ideii de literatură în cadrul căreia revin circular.

Formula sintetică *expressis verbis* „arta de a scrie“ se încarcă de la început cu toate conotațiile „scriitoricești“ ale noțiunii de „artă“: a scrie corect, „bine“ și mai ales *a ști cum*

să scrii corect și bine. Ideea de metodă, program și ideal se confundă. Priceperii i se adaugă „știința", cunoașterea, edificarea asupra sensului scrierii literaturii și a posibilităților realizării acestui obiectiv. Substratul cultural, evident, se impune încă o dată. Principiul horațian *scribendi recte sapere est et principium et fons* (*De arte poetica*, v. 309) traduce — memorabil — această esență a „artei de a scrie". Formula propriu-zisă se instaurează pe deplin în Evul Mediu: există două genuri de scrieri: *artes* (filozofia, gramatica etc.) și *appendentia artium (omnia poetarum carmina)*: tragedii, comedii etc. (Hugo de Saint-Victor, *Erud. didasc.*, 1, III, c. IV); *P.L.*, 176, c. 768). Scrierea versurilor *(ex arte)* presupune cunoașterea formei versurilor *(de arte agere)*, dar formula poate fi și reversibilă (John of Salisbury, *Metalogicon*, II, IX; *P.L.*, 199, c. 867 a). Față de artele „vechi", ale Antichității, cele medievale sunt *Ars nova scribendi*[3]. De acum încolo sensurile se despart: simpla meserie, tehnică, „instrucție" și „secretul" lui *art de l'écriture* (care include și lucrări de secretariat, de corespondență etc.) de o parte, și *arta de a scrie versuri, cărți* de alta. Ambele accepții coabitează o perioadă, dar specificările (artă „nobilă", „frumoasă") fixează tot mai mult ideea de *artă* într-o zonă poetico-estetică bine precizată. Procesul începe să se încheie în secolul XVIII cînd *l'art d'écrire*, formulă îndelung teoretizată și folosită (Condillac, Marmontel, La Harpe, Mercier etc.), ca și *l'arte dello scrivere* (Baretti), *die Schreibkunst* etc., chiar dacă nu este disociată total de ansamblul producțiilor intelectuale scrise (obiectivul nu este încă bine fixat prin diferențieri precise pe genuri), presupune totuși un grad înalt de specializare profesionalizată. Aceste „arte" se adresează în primul rînd „oamenilor de litere", „literatorilor", autorilor de „literatură frumoasă". Aceeași evoluție are și „arta de a scrie cărți" (Novalis: *Die Kunst Bücher zu schreiben*)[4] în sensul „frumos", chiar „original", *merkwürdig*, al cuvîntului[5]. În sfîrșit, există și o „nobilă artă a caracterelor tipografice" *(die edle Buchstaben Kunst)*[6]. Ea este asimilată aceluiași regim de excepție.

Concepția literaturii ca „artă de a scrie", apoi ca „artă de a scrie în sensul cel mai vast al cuvîntului"[7] (formulă contradictorie, primul termen al definiției anulînd de fapt pe al doilea și invers), generalizată, popularizată de-a lungul secolului XIX pînă în cel actual, traduce întreaga polivalență a noțiunii: sensul „larg" trimite la totalitatea scrierilor, producțiilor intelectuale, sensul restrîns *(art)* la specificitatea

artei denumită și recunoscută ca *literatură*. Sinonimia implicită și explicită, foarte caracteristică acestei situații semantice, apare limpede la Dna de Staël: „arta de a scrie" este cînd sinonimul literaturii în general, cînd „arta de a scrie în literatură". La fel la Leopardi: „O operă frumoasă de literatură, a artei de a scrie"[8].

Evoluția ideii de *scriitor* (foarte rapid evocată) demonstrează aceleași suprapuneri, ezitări și disocieri de sensuri. Inițial, *scriptor* definește doar pe copistul sau autorul oricărui gen de texte fără nici o diferențiere: poeți, bineînțeles, dar și gramatici, critici, savanți, istorici, astronomi, astrologi etc. Solidarizarea cu ideea de *totalitate* (IV) a scrierilor este desăvîrșită. Ea dă în germană, de pildă, pe *Schreiber*, pe *Skribent* etc. O demarcare intervine începînd din Renaștere prin specializările pe care le introduc conceptele de „studii umaniste", *bonae litterae* etc. Scriitorul este acum „omul de litere", *litteratus*. Disocierea sa de poet devine și mai bine marcată pe măsură ce specificul acestuia din urmă se încadrează progresiv noțiunii de *artă a scrisului*, fie și indistinct definită. Dacă, în Antichitate, „poet, autor literar, autor de legi" formează în interiorul categoriei de *scris-scriere* o unitate distinctă (Platon, *Phaidros*, 278 d—e) — *poetae* și *bonarum artium scriptores* fiind frați (Cicero, *De orat.*, I, 34), chiar dacă între *scribae* și *poetae* există o mare diferență (Horațiu, *Sat.*, 6, V, 36) —, începînd din Evul mediu situația se schimbă. Obsedată de categorii și clasificări, epoca începe să introducă în genul proxim de *scriptores* și „alte categorii"[9], toate cu diferențe specifice.

Poetul *(poeta)*, la rîndul său, se desparte tot mai mult de „scriitorul necultivat" *(scriptor)*, apoi de *grammaticus*, de *clerke*, de *umanista*, de *scrittore*, de *letterato*, aspirînd la statutul special de „creator", în sensul etimologic al cuvîntului. Cînd Renașterea asimilează pe *poet* cu *scriitor*[10], acesta din urmă preia și calitățile „poetice" ale precursorului său. În felul acesta se ajunge, pe de o parte, la asocierea noțiunii de *scriitor* cu aceea de „perfecțiune", „excelență"[11] și alte adjective și superlative legate de terminologia literaturii frumoase și poetice, pe de alta la disocierea radicală a „polihistorului" de „literator" (= autorul de literatură)[12]. Autonomizarea scriitorului de omul de cultură s-a produs definitiv. Intervenția noțiunii de „artă" în domeniul culturii scrise consolidează și

mai mult aceste premise „autonomiste". Toate disocierile menționate sunt esențiale.

2. Asimilarea *artei de a scrie*, în ultimă analiză actul scrisului, cu *arta de a compune* literatură, compuneri literare, nu este numai implicită, ci și explicită. Înainte de a fi metaforică, figurată, identificarea este de două ori etimologică: a) primele accepții ale ideii de creație literară sunt legate sau derivate în mod direct și esențial de scris; b) produsul scrisului („literatura frumoasă", „poetică") este o „creație" prin faptul că scriitorul-poet este prin definiție un „creator". El scrie, compune, face literatură, „artă literară", fiindcă aceasta este vocația și „arta" sa specifică.

Eclipsa actuală a noțiunii de „creație" și „artă" nu trebuie să deruteze. Solidarizarea dintre „scriere" și „compoziția literară" (în sensul larg al cuvîntului: scriitură, text, operă literară etc.) este tradițională și neîntreruptă. Mai mult: inevitabilă. Trecem peste gestul creator al caligrafiei poetice, orientale, chineze îndeosebi, pentru a reaminti doar cîteva repere europene: *Quod tentabam, versus erat* mărturisea Ovidiu (*Tris.*, IV, 10). Chiar și juridic cele trei activități erau bine disociate încă în lumea latină: a scrie, a compune, a edita (Ulpian: *scripserit, composuerit, editerit*)[13]. „A compune versuri" este o expresie atît de uzuală încît nu mai trebuie documentată. Autorii „scriu" prin definiție. Ei „compun" poezie, proză, dramaturgie. Locul comun este mult prea evident pentru a mai insista: „Arta de a scrie adică arta de a compune" (Petrus Borel)[14]. Să amintim și o anecdotă: „*Fedra* este gata — spunea Racine — trebuie doar s-o scriu", să fie pusă pe hîrtie . . .

Fiind în primul rînd o *artă*, arta de a scrie (= compune) ascultă în mod necesar și obligator de reguli, precepte, legi, modele. Arta (= de a scrie) presupune producție conform metodei, prescripției indicate. Ea se confundă cu ideea de cultură artistică în sensul cel mai propriu al cuvîntului. Precizarea este capitală și depășește cu mult noțiunea de „clasicism" sau „dogmatism". Întreaga geneză, tradiție și structură a „artei literare" este dominată de această condiție culturală a *artei:* de a se conforma unor reguli și modele și de a constitui la rîndul său reguli și modele: cărți și texte etalon, exemplare. Literatura este o retorică, iar „arta de a scrie" este tehnica sa. Respectarea normelor este esențială și toate manualele medievale (*De arte grammatica, ars dictaminis, artes*

dicatandi, ars scribendi, summa dictaminum etc.) nu fac decît să afirme și să cultive acest principiu de mare rezistență și eficacitate. *Dictare, dictamen* este noțiunea-cheie: scriere, redactare, compunere, conform normelor, *precepta dictaminis*, specifice fiecărui gen în parte[15]. Manualele renascentiste și umaniste, *De ratione scribendi*, care preiau ideea, n-au nici ele specificitate „literară". Ele se ocupă doar de logica discursului scris și a metodei de a compune orice fel de texte sau „cărți". Caracterul lor normativ este însă evident. Un exemplu: „Cum trebuie să fie compoziția și modul de a scrie cărți și care trebuie tipărite"[16]. Un titlu ulterior din aceeași categorie spune tot: Carlo Denina, *Bibliopea o sia l'Arte di compor libri* (1776). Toate manualele de retorică ale epocii sunt pătrunse de același spirit. El se regăsește și la J.-J. Rousseau, *Idée de la méthode dans la composition d'un livre* (1745?). Tradiția continuă în mediile didactico-academice pînă în epoca noastră: G. Lanson, *Conseils sur l'art d'écrire* (1898). O masivă culegere de principii teoretice și sfaturi practice, empirice, de glose și aforisme, culese din tradițiile occidentale și orientale; publică în același sens și Etiemble și Jeannine Etiemble, *L'Art d'écrire* (1970). Un tratat german de același gen, modern: *Grundlagen und Technik der Schreibkunst* (1983).

Oricît s-ar opune aceste „arte" unor zone dominante ale spiritului literar actual, ele aparțin în mod organic sistemului ideii de literatură, care le legitimează și le explică prezența continuă. „Arta de a scrie" aparține în mod fundamental *literelor* și acestea, știm bine, se învață, se cultivă. Studiul „literelor frumoase" include și „arta compunerii poemelor". *Literele* învață arta de a exprima ideile. *Poezia* este „știința și arta de a versifica, de a face compoziții în versuri de orice gen" etc.[17]. *Literatura*, în accepția sa culturală clasică, este și „cunoașterea rațională *(raisonée)* a tot ceea ce aparține artei scrisului"[18]. Atît de înrădăcinată este această orientare încît chiar și ideea de „talent" sau „geniu" — care apare în aceeași perioadă — este convertită tot în „cunoaștere" și „știință", respectiv în „arta de a scrie": „Ce om ar fi putut fi Balzac — observă Flaubert — dacă ar fi știut să scrie" (*Corresp.*, déc. 1852). N-are deci deloc dreptate Sartre cînd pretinde, în *Qu'est que la littérature?*, că nimeni nu și-a pus întrebarea: „Ce este a scrie"?[19] Și întrebarea și răspunsul sunt milenare. Dar totodată și contemporane. Roger Caillois — printre mulți alții — vorbește și el de „arta de a scrie", de „tehnică" etc.[20].

Am intrat în mod inevitabil în zona locurilor comune funcționale. A ști să scrii = a ști să scrii bine, respectiv a învăța să scrii „bine". *Bien écrire, good writing, l'art de bien écrire* este o idee cu totul clasică, profesată de toate manualele de retorică, de toți criticii și moraliștii (La Bruyère, *Des ouvr. de l'esprit*, 59). Ea se confundă cu „talentul de a scrie", cu „cartea bine făcută", fără „defecte", care respectă schemele retorice (invenție, dispoziție, execuție etc.). Tradiția este puternică, reafirmată pînă în epoca actuală, contestată doar de avangardă și de adepții antiliteraturii (VIII, 4). *Le „bien écrire" que j'admire* notat de Gide în jurnalul său, textul „bine scris" elogiat de Roger Caillois[21], principiul are partizani fideli pînă azi. Vocația sa este de a concentra într-o formulă sintetică toate calitățile (sau defectele) unei opere literare. Criteriu axiologic expeditiv și eficace.

Aceeași observație și pentru ideea de *stil*. *A scrie bine = a avea stil*. A respecta principiile retorice *(de lege dictandum ornandi)*, a cultiva figurile de stil *(flores rhetorici)* — „cine nu le respectă să nu uzurpe numele de scriitor"[22] — devine încă un echivalent al „artei de a scrie": *De stilo et optimo scribendi genere*. Perioada clasică include în definiție și „arta de a gîndi", „continuitate", „gradație", „ordinea în idei" (Buffon), „regularitate" etc. Echivalentul german *Schreibart* este concurat îndeaproape de *Styl*. În domeniul englez, *manner of writing* (mai rar *tenor of writing*) se apropie de accepția franceză, puternic personalizată: *manière d'écrire*, specifică fiecărui „scriitor" sau „om", exprimat în esența sa cea mai particulară, conform — între altele — celebrului *Discours sur le style* al lui Buffon (1753). Diversificarea pe autori (de ex. Bodmer, *Abhandlung von der Schreibart in Miltons verdorbenen Paradiese*), poezie, proză *(poetische Schreibart, prosaische Schreibart)*, genuri *(possenhaftige Schreibart, wissenschaftliche Schreibart* etc.) indică aceeași tendință de particularizare. Ea comportă și alte determinări: abundent, „ciceronian"/concis (în perioada Umanismului[23]), stil clasic/modern *(Querelle des Anciens et des Moderns)*, sublim/simplu *(erhabene/magern, refinement/simplicity*, în secolul XVIII etc.). Dar adevărata criză a ideii de stil — reverberație a unui fenomen decisiv în evoluția ideii de literatură cu implicații pe multe planuri — este reacția împotriva formulei canonice, retorice. Primele adieri ale romantismului elogiază, dimpotrivă, „stilul emoțional" *(Hertzrührenden Schreibart)*, prin definiție neregulat și incontrolabil. Criteriul decisiv nu mai constă

în supunerea la reguli, ci în „stilul plin de suflet, foc și viață" (Fr. Schlegel)[24], spontan și imprevizibil. Rezultatul este personalizarea extremă, singularizarea, originalitatea. Stilul normativ nu mai constituie idealul suprem.

A avea stil = a scrie frumos, a stăpîni arta de a scrie, definiții inevitabil circulare și deci în bună parte tautologice. Această zonă a ideii de literatură este tot mai predispusă sinonimiei și, implicit, redundanței. Dar perfect explicabilă: cercurile concentrice, tot mai strînse, tind să se apropie cît mai precis posibil de sensul și specificul ultim al ideii de literatură. Este obiectul final al acestor aproximații terminologice succesive. De altfel, ideea de „stil" și „scris frumos" apare, încă o dată, ca urmare a programului și educației retorice. Obiectivul este *oratio ornata*. Echivalentul său, în domeniul discursului scris, este exercițiul, cizelarea frazei, *labor limae* (Horațiu) *acurate scriptae* (Pliniu)[25], „frumoasa manieră de a scrie" (Platon, *Phaidros*, 258 d). Spontaneitatea oralității face dificilă stilizarea. Vocația adevărată, eficiența stilistică maximă, aparține doar scriiturii. Ea singură poate fi efectiv lucrată, învățată, codificată. Retorica medievală vorbește și ea de *lex scribendi*, de *ornamentis verborum*, de *apto genere scribendi* (Marbode; *P.L.*, 171, c. 1687—1692, 1693—1694). Întreaga retorică europeană nu este de altfel decît un lung curs și seminar al „artei de a scrie". Variațiile terminologice nu introduc nici o idee nouă: *charmante manière d'écrire, beauties of writing, fair writing* și altele de acest gen nu definesc decît una și aceeași „artă de a scrie".

Acțiunea ca și produsul acestei arte este *scriitura*, ideea-sinteză, cu care ne-am mai întîlnit și ne vom mai reîntîlni deoarece ea constituie etimonul ideii de literatură: actul de a scrie (frumos), arta de a compune, rezultatul artei de a compune: text, discurs, operă. Este evident că *écrire* și *écriture* (cu echivalentele lor în limbile romanice, *scrittura* de pildă) au toate aceste sensuri: exprimarea prin scriitură este în același timp dovada talentului literar, a calității sale, dar și rezultatul scris al acestui talent: compunerea, opera literară propriu-zisă. Un singur citat clasic din zeci posibile: „Scopul cel mai perfect al scriiturii *(l'écriture)* este de a reprezenta mișcările interioare . . ." (Chapelain)[26]. Bineînțeles că noțiunea de *stil*, echivalentă, definește exact același lucru și — cu mult înaintea vogii actuale — *scriitura* avea și acest sens: *Du style et de l'écriture* (Remy de Gourmont, *La culture des idées*, 1900). Cînd Flaubert declară: „Sper să mă pun pe scris" *(me mettre*

à l'écriture)[27], el avea în vedere toate aceste operații: scris, scris „frumos", stil, realizarea unui proiect literar etc. Solidarizarea semantică este atît de mare încît o noțiune ca *l'écriture artiste* (folosită de frații Goncourt, dar și de Gide) poate fi considerată ca tautologică. Un moralist ca Joubert observase deja în ale sale *Pensées:* „În scriitură . . . frumusețea se află în toate cuvintele".

Prin contracție — și pentru a conclude — *arta de a compune* se confundă cu *a scrie* pur și simplu. Noțiunea „înghite" tot: activitatea însăși a scriitorului, finalitatea sa, producția sa literară, întreaga sa „artă". De unde extrema (și perfect justificata) frecvență a unor formule atît de tradiționale ca: *l'art de composition, Komposition der Rede* (Novalis, *Allg. Brouill.*, 1319), *literate composition* etc. Transferul metonimic de la cultura grafică la arta de a compune în scris este constant și generalizat. Operele literare sunt *Ecrits, Writing, Schriften, Schriftstellerei* etc. Arghezi și-a denumit operele complete *Scrieri* etc. În mod analog, genurile literare nu pot fi decît „genuri" sau „specii de scriere" *(espèce de composition littéraire, species of writing, genres d'écrire* etc.). Literatura nu este un bloc. Există diferite feluri de a scrie. Observație și aceasta foarte veche (Petrarca, *Fam.*, I, 1).

3. Și mai frecventă, legată — s-ar zice — indisolubil de ideea de literatură, este definirea sa ca *artă literară*. Și nu fără bune motive: a scrie „bine", „frumos", „artistic" devin operații sinonime de îndată ce arta (= tehnica) se „estetizează", încorporează, produce și exprimă frumosul, tinde spre acest obiectiv și-l realizează. Conceptul, cu totul curent, poate fi întîlnit în texte jurnalistice, eseistice, critice, ca și în severe studii și tratate de estetică. Viața sa este solidară longevității și vitalității ideii de artă. Disocierea dintre „estetică" și „știința artei" nu afectează „arta literară". Ea poate participa (și participă efectiv) la ambele domenii, manifestîndu-și deopotrivă existența pe planuri diferite de cunoaștere. Contestarea reală nu este posibilă decît în domeniul *antiartei* VIII, 4), specifică mentalității de avangardă, dar cu rezultate inconcludente. Au existat și vor exista totdeauna argumente serioase care să recunoască literatura ca *artă*. Cît timp se va vorbi de artă plastică, muzicală etc. *arta literară* poate dormi liniștită . . .

Momentul genetic-terminologic poate fi situat în Evul Mediu (*schoene Kunst*, Thomas, *Tristan*, v. 7733[28]) și devenirea

sa parcurge toate formele succesive ale ideei de *litere* trecute în revistă, asimilată progresiv *artei literare*. Deocamdată, execuția muzicală și cea literară nu sunt încă bine disociate. Procesul specificizării literare, inclusiv cu ajutorul compartimentărilor și vocabularului retoric, se dovedește însă ireversibil. Pe măsură ce valorile *esprit, tour, agrément, style, mieux écrit* (La Bruyère, *Des ouvr. de l'esprit*, 37) sunt omologate, „arta literară" se face tot mai recunoscută. Formula se impune odată cu *belles lettres* și cu ansamblul conotațiilor sale „estetice", pe la mijlocul secolului XVIII (Lessing: *Kunst zu schreiben)*[29], după care devine o noțiune-cheie a teoriei literare. Nu fără o nuanță „futuristă" de idee-șoc, idee-manifest, foarte evidentă încă la Fr. Schlegel (întreaga literatură considerată în mod unitar ca „artă particulară", *einiges Kunstwerk*), la Novalis (în viitor nu se vor mai citi decît „compoziții frumoase ca opere de artă literară", *die schöne Composition — als die Literarischen Kunstwerke*)[30] etc.

Privită foarte de sus, noțiunea pare să se bifurce. Asimilată cu „perfecțiunea artei de a scrie", „literatura distinsă" *(feine Literatur)*, „expresia adevărurilor generale într-un limbaj definitiv"[31] etc., arta literară tinde să se „clasicizeze", să se „canonizeze". Recuperată de istoria literară, definită de învățămîntul academic, admisă și clasificată ca atare de critica universitară, arta literară intră în rîndul valorilor sigure, cu toate calitățile și defectele unei astfel de consacrări: dogmatizare, perimare, transformare în clișeu etc. De unde radicalizarea și polarizarea în sens opus: este vorba, firește, tot de „arta literară", dar de o *altă* calitate; cît mai specifică posibil și înafara instituției literare oficiale. Cînd Flaubert se întreabă: „Cine se mai preocupă de artă? Fac literatură pentru mine . . ."[32], sensul noțiunii s-a schimbat. Ca și *l'art littéraire* la Mallarmé, *The literary art* la Walter Pater etc. A intervenit nuanța „estetă", „artă pentru artă", „puristă", ceea ce dă — cum vom vedea (V, 6, 7) — încă o nouă dimensiune și semnificație ideii de literatură.

Răspîndirea actuală a termenului *l'art d'écrire, das literarische Kunstwerk, the art of literature* etc.) continuă să fie considerabilă, nu fără o nuanță „tradițională" bine subliniată și cu tendința împingerii sale în umbră prin ascensiunea noilor concepte la modă (*semn, structură* etc.). Dar nici măcar poeticienii actuali, preocupați esențial doar de mesaje, texte și discursuri verbale, nu pot evita termenul de „operă de artă", „artă literară", „operă de artă literară"[33] și nici formaliștii

anteriori[34]. Coexistența unor formule ca: „opera devine căutarea artei, devine literatură" (M. Blanchot)[35], inclusiv în teorii antiliterare radicale, este și ea revelatoare. Fenomenul este inevitabil, de ordinul interdependenței structurale: cît timp se admite existența unui „sitem al artelor", iar literatura este clasificată și definită ca atare (*as a fine art, als einer der Künste* etc.), ideea de „artă literară" (înțelege: specifică, specializată etc.) nu poate fi ignorată. Nici măcar atunci cînd — prin revenire la sensul clasic, etimologic (chiar dacă nemărturisit) — arta este disociată total de ideea de frumos și nu mai poate fi definită prin această noțiune, considerată doar un *produs* sau *artifact*. Se observă și tendința contradicției: *das literarische Werk* (pentru *literarische Kunstwerk*), *work of literature* (pentru *literary work of art* sau *art of letters*). Ideea de „artă", deosebit de puternică, este subînțeleasă de la sine.

Două formule echivalente, foarte apropiate terminologic, au aceeași semnificație și logică interioară. *Literatură artistică* = *arta literară*. Frecvența este la fel de mare: *Kunstliteratur, künstlerische Literatur, artistic literature* (= *artistic literary work of art*). *littérature artistique* etc., asimilate fenomenului artistic general. Autorul este artistul literar, care face dublet cu „omul de litere", „scriitorul", „poetul". Strămoșii săi sunt *litterati poète*, dar noțiunea în forma actuală aparține abia ultimelor două secole. Fr. Schlegel are deja noțiunea lui *schriftstellerische Künstler*[36], care devine ulterior *künstlerische Schriftsteller*, sau pur și simplu *Künstler in Literatur* distinct de *Literat*. Sinonimul și termenul alternativ este *Dichter: Ein Künstler, ein Dichter*[37]. Echivalenții săi: *l'artiste littéraire, l'artista* (la B. Croce, opus poetului genuin), au riguros aceeași semnificație.

Pe măsură ce *esteticul* dislocă ideea de *frumos* (care poate fi și moral, natural, sublim etc.), *arta literară* = *literatură estetică*. Goethe are deja această noțiune (*ästhetische Literatur, ästhetische-literarischen Zuständen*) ca și pe aceea de *ästhetische Schriftsteller*[38]. Ea începe să formeze și obiectul sistematizărilor teoretico-istorice (J. Hillebrand, *Aesthetica literaria Antiqua Classica*, 1818). Formula apare — desigur — și la francezi (mai întîi, după toate indiciile, la Charles Nodier, apoi la Flaubert[39], la alții), inclusiv prin perifraze: „interes estetic", „experiență estetică" etc. Sinonimele și echivalentele engleze sînt de tipul *the fine, or aesthetic arts, aesthetic order* etc. Prin dicționare și lexicoane în diferite limbi în-

tîlnim și formule apropiate ca: „ preocupare estetică", „activitate estetică", „opere estetice de expresie orală sau scrisă" etc. Ele corespund stadiului popularizării.

Absorbirea finală a literaturii de către *poezie*, de unde *arta literară* = *arta literară a poeziei*, este ultima consecință firească a întregului proces. Concurența celor doi termeni care tind să se substituie și să se disloce reciproc este urmarea evidentă a dificilei disocieri și particularizări a *literaturii* (= *poezie*) în și din cîmpul vast și ambiguu al lui *belles lettres*, *schönen Wissenschaften* (V, 1). Cine definește mai exact și mai cuprinzător aspectul artistic al *literelor: literatura* sau *poezia*? Ezitările sunt inevitabile și însemnările lui Novalis constituie cea mai bună dovadă. El folosește alternativ și circular toți termenii aflați în competiție: *Literatur* (= *Gelehrsamkeit*, cultură, cunoștință), *literarischen Kunstwerke, Poesie* (inclusă încă printre *Wissenschaften*), *Schriftkunst*. De fapt, nu cuprinderea poeziei în sistemul artelor este dificilă (ea datează — cel puțin prin implicație — încă de la Aristotel), cît găsirea unui criteriu precis de disociere, opus principiilor integratoare dominante (cultură, imitație etc.), care să poată fi aplicat în același timp artei literare în genere. Din acest punct de vedere, nu versificația este hotărîtoare, cît „sensibilitatea", „frumusețea" și caracterul artei de succesiune sunt notele specifice, așa cum Herder și Lessing încep să demonstreze. Primul recunoaște existența unui caracter „estetic-poetic" și a unei „arte poetice" (*poetische Kunst*)[40]. Conceptul de *poetische Kunstwerk* (respectiv *poetical art*), care se consolidează, face posibilă generalizarea, asimilarea și sinonimia cu arta literară. La noi Tudor Vianu îl folosește în mod frecvent.

Argumentul fundamental — și în tot cazul cel mai specific sistemului ideii de literatură, cu rol funcțional decisiv — este caracterul creator, *poietic* (în sens etimologic) al *artei literare*. Așa cum de altfel un poetician de la începutul secolului trecut o și spune: „Fiecare artă frumoasă este în genul său poezie, ceea ce înseamnă artă creatoare . . ." (F. Bouterwerck)[41]. Pe acest temei se poate vorbi nu numai de o *dichterische Kunstwerk* (Formulă care se impune), produsul unei *Dichtungskraft* (= putere de creație), dar și de asimilarea literaturii acestui tip de „creație" — implicit, necesar, natural — „poetică". Tradiția definiției *literatură* = *artă literară* = *artă poetică* este deci nu numai puternică, dar și legitimă. Caracterul „poetic" (*dichterisch, Dichtwerk*) se extinde asupra

tuturor genurilor și deci a totalității literaturii. La romanticii germani și Coleridge ideea este centrală. *Das dichterische Kunstwerk* (E. Ermatinger, 1921), *Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters* (O. Walzel, 1923) și alte lucrări de acest gen asimilează în epoca modernă în mod direct conceptul de poezie, *literatură artistică* și *artă literară*. Ideea de *Kunstwollen* (= voință, intuiție artistică) este inclusă. Identificarea continuă pînă în perioada actuală, în cercuri diverse: la poeticieni (M. Bahtin: „arta literară" = „discurs poetic"), poeticieni-lingviști (E. Coșeriu „poezie" = „literatură ca artă")[42] etc. În felul său, încă un „loc comun". Știm bine: este însăși vocația ideii de literatură de a fi „topică". *Arta literară* = *ars poetica*.

Afirmarea și consolidarea definiției se face și pe alte căi. Dacă poezia are „rangul cel mai înalt" între arte (Kant, *Kritik der Urtheilskraft*, § 53, dar teza are partizani și înainte), rezultă că *arta literară* (respectiv *literatura*) este arta supremă, modul exemplar de a fi al artei, centrul tuturor artelor. *Poezia = arta literară* este deci arta artelor (V, 4), arta prin definiție, caracterul veritabil al Artei. Literatură scrisă cu artă devine poezie. Teza crociană a identificării artei cu poezia este cunoscută. Solidarizarea esențială a literaturii cu arta „propriu-zisă" se face prin poezie. Astfel de teze nu aparțin numai perioadei clasice, cum s-a afirmat[43]. Ele sunt invariante eminamente „clasice".

4. Caracterul oral și scris al literaturii (II, 1, 2) duce la concluzia logică, inevitabilă, că arta literară este prin definiție *arta cuvîntului*, mijloc de expresie care o individualizează în sistemul general al artelor[44]. Literatura este o artă verbală: arta expresiei prin cuvînt, fapt de limbă orală/scrisă, un limbaj, echivalent sunetului, culorii, formei plastice etc. Disocierea — tradițională (un exemplu: arta plastică/arta cuvîntului la Goethe, *Dichtung und Wahrheit*, II,13) — nu aspiră, firește, la nici o „originalitate". Ideea de *artă* introduce totuși două semnificații precise, bine distincte, nu totdeauna despărțite cu atenția cuvenită. Nu-i mai puțin adevărat că nuanța (mai mult teoretică) este fină și greu de identificat în experiența curentă a limbajului literar și a analizei sale.

Fiind în primul rînd o *artă*, arta limbajului presupune o tehnică, un ansamblu de reguli, deprinderea unei instrucții adecvate. Ea este produsul culturii, formației și exercițiului artistic. „Manualul" sau „tratatul" corespunzător se va numi

De compositione verborum, încă din Antichitate (Dionis din Halicarnas), *Ars de Difficili Ornatu*, încă din Evul Mediu (John of Garland). Este arta „aranjării", „combinării" și „impodobirii" cuvintelor, a utilizării limbajului în vederea efectului artistic. Cînd conceptul de imitație devine dominant, poezia nu poate fi decît „arta care învață imitația cu ajutorul limbii" (A. I. Pinciano), „arta imitației prin cuvinte" (Fr. Cascales)[45]. Întreaga tradiție retorică europeană are drept obiectiv „arta vorbirii și scrisului", înțeleasă ca metodă și putere de comunicare și convingere. În domeniul literar această artă echivalează cu stimularea imaginației și producerea emoției estetice.

Arta cuvîntului operează, în același timp, cu o serie de calități intrinsec artistice limbajului, sau care derivă din organizarea formală, de tip particular, a operei de artă (literară) scrisă. „Arta cuvîntului" se deosebește de „conversație", de practica vorbirii obișnuite (Platon, *Gorgias*, 448 a); vorbire în formă metrică, versificație, discurs ritmic. Această particularitate distinge arta cuvîntului de toate celelalte arte, îi dă identitate precisă și-i definește esența, inclusiv în interiorul „artelor cuvîntului" *(sermocinales)*, care includ și elocvența, oratoria *(die redenden Künste, Poesie und Beredsamkeit)*. Poezia este „esența discursului" *(das Wesen der Rede)* de tip poetic *(Dichtkunst)*[46]. Ea este eminamente creație *(Poesie)* și deci, prin chiar acest caracter, „artă a cuvîntului" *(Rede(sprach)-Kunst)*[47].

Toată această aparentă tautologie aparține de fapt, încă odată, circularității *literaturii*. Pe măsură ce-și circumscrie tot mai strîns ideea de bază, sistemul procedează tot mai frecvent prin permutări și substituiri terminologice tot mai vertiginoase. Redundanță cu atît mai aparentă cu cît începe să se recunoască atît cuvîntului cît și limbii calitatea „naturală" de a fi, în ea însăși, artistică. Limba are o „energie" creatoare și emoțională intrinsecă. Ea este o activitate, o forță vie (Humboldt profesează astfel de teze)[48], care duc la concluzia — anticipată într-un fel și de Vico — a limbii ca operă de artă în sine. Poetul, scriitorul găsesc și folosesc, în același timp, o limbă artistică „gata făcută" și creată artistic prin efortul specific „artei cuvîntului".

Pe aceste principii s-a putut constitui, în planul său de referință, încă o definiție precisă a „literelor frumoase" și deci a literaturii. O formulare foarte limpede în acest sens

poate fi întîlnită, poate pentru prima dată *expressis verbis* (1840), la istoricul literaturii italiene Paolo Emiliani-Giudici: *arti delle parole*. Acesta este „subiectul" și „semnificația titlului" cărții sale[49]. Formula se generalizează în mod inevitabil, în special prin contribuția criticii și esteticii literare germane, unde expresii ca *Wortkunstwerk* și *Sprachkunstwerk* („poezia este arta prin limbă") devin cu totul curente. Lucrări care au avut perioada lor de mare autoritate, utile și azi cel puțin ca termen de referință, precum K. Vossler, *Positivismus und Idealismus in der Sprachwissenschaft* (1904), *Das Wortkunstwerk* de O. Walzel (1926) sau *Das sprachliche Kunstwerk* (1943) de W. Kayser, transformă formula într-o definiție clasică. În esența sa ea este inatacabilă. Mai ales în sistemul ideii de literatură de la care ne revendicăm, chiar dacă definiția propriu-zisă a limbajului este sau poate fi foarte variabilă.

Un rapid inventar actual nu reține decît mici și neesențiale variații terminologice (eng. *verbal art, artistic verbalisation, art of verbal composition*, fr. *art verbal, art ou technique qui a pour matière le language*, ger. *künstlerische Sprachform*, sp. *arte de la expression por media de la palabra specialmente escrito, fin próximo ó remoto expresar lo bello por medio de la palabra* etc.). Cînd devine întrucîtva descriptivă sau analitică, definiția vorbește de „tratarea", „tratamentul", „folosirea" estetică sau artistică a limbii, „funcția artistică a expresiei verbale", „formarea estetică a limbii brute", „manipularea estetică a limbii", a „mijloacelor artistice ale limbii"; a scrie după Valéry este a „construi această mașină a limbajului"[50]. Finalitatea? „Efectul estetic", „valoarea estetică", „sensul artistic al propozițiilor și cuvintelor", „organizarea cuvintelor pentru a produce plăcere" etc. Bineînțeles, astfel de idei sunt discutate și acceptate și de lingvistica românească: „limba literaturii artistice", „realizarea artistică a poeziei prin posibilitățile expresive ale limbii române"[51]. Un studiu reprezentativ și de pionierat, la noi, al acestei tendințe, este *Arta cuvîntului la Eminescu* de D. Caracostea (1938). Un altul, *Expresivitatea limbii române* (1942), de același autor, are aceeași orientare.

Nu poate fi ignorat, în sfîrșit, nici faptul că o contribuție importantă la instaurarea acestei concepții în mediile literare moderne, este adusă de formalismul rus și de curentele de avangardă: „Literatura ca artă verbală omogenă..."

(V. Maiakovski)[52] etc. Teza are mare succes deoarece legitimează teoria poeziei autonome, pure, novatoare, libere, experimentale, ludice etc.[53]

6. SPECIFICUL LITERAR

De-a lungul eforturilor de a se recunoaște ca „litere frumoase", „literă frumoasă", „literatură poetică", „artă literară" etc., *ideea de literatură* urmărește, implicit sau explicit, un obiectiv constant și esențial: definirea domeniului propriu, caracteristic, care s-o diferențieze în mod fundamental de toate activitățile „literei" ori a celorlalte „arte". Tendința de a-și circumscrie și formula cît mai precis un obiectiv cît mai specific este deci permanent, intrinsec și caracteristic *ideii de literatură*. Întreg sistemul este dominat de acest impuls tradus printr-o serie de termeni ce urmăresc formularea tot mai exactă și mai proprie a noțiunii de specialitate literară: condiția care face ca literatura să fie considerată „literatură", modul cum literatura se gîndește și se definește pe sine ca realitate specifică.

Urmările sunt evidente: a) Prin identificarea *ideii de literatură* cu poezia, specificul „literar" tinde să se confunde și să se identifice cu specificul „poetic"; poezia preia calitatea literaturii de a fi „frumoasă" și aspiră la monopolul acestei calități; ea este frumoasă prin definiție sau nu există; b) Această tendință, foarte predispusă spre circularitate și sinonimie, îmbracă numeroase și variate definiții tot mai radicale și exclusiviste, spre un „pan literar-poetic" generalizat și dominant; specificul poetic are drept impuls genetic delimitarea tot mai decisă și mai limpede exprimată de tot ceea ce-l neagă, îl alterează, îl alienează; c) Expresiile terminologice ale acestei vocații spre specificitate sunt în parte tradiționale, derivate din etimonul de bază *(littera)*, perpetuate pînă azi, în parte formații recente sub influența altor științe umaniste; acestea din urmă — total în afara tradiției etimologice a *literaturii* — *literă* — sunt în genere parțiale și reducționiste.

Ansamblul acestor determinări și forțe de presiune dau noi definiții ideii de literatură, cu tendința dislocării accepțiilor consacrate, tradiționale și înlocuirea lor printr-o nomen-

clatură „străină", care aparține de fapt altor sisteme de referință. Sistemul ideii de literatură face din această cauză mari sforțări de asimilare și remodelare conform mecanismului său specific, fără a reuși totdeauna. Ceea ce explică de ce unele definiții recente, „la modă", ale literaturii dau impresia unor „grefe" sau „corpuri" străine. Ele par abuzive și chiar intolerante, prin raportare la sistemul global, de bază, al literaturii. Privite din perspectiva sincronică (bimilenară) a acestui sistem și ansamblu structural, cîteva noi definiții — fără a le nega posibilitatea și existența — pierd mult din importanța și semnificația ce li se atribuie.

1. Frecvența, varietatea și constanța termenilor prin care este definită, din cele mai diferite perspective, *existența specificului literar* dovedește că ne aflăm chiar în „centrul" ideii de literatură. Ea tinde cu tenacitate, prin logică intrinsecă, să-și recunoască ceea ce se va numi „sensul îngust"[1], „propriu", specific, al ideii de literatură. El este identificat în mod fundamental, am spune chiar obsesiv, cu întreaga sferă a noțiunii de „adevărat", „autentic", „veritabil" (artistic-literar etc.). De unde enorma abundență (începînd din secolul XVIII) a unor termeni ca: *Poesie im wahren Sinne* (Fr. Schlegel), *Wahre Poesie, vraie (vraiement) littérature, vraie poésie, vera letteratura,* urmat de *ächt litterärisch* (Novalis), *véritable littérature* etc. Insistența cu care revine, în același timp, un termen foarte apropiat ca „propriu-zis" *(belles lettres proprement dites, littérature proprement dite, litteratura propriamento detta)* indică același efort de specializare, autodefinire și disociere de tot ce nu este specific literaturii. Expresia apare și la noi, contemporană și independentă de tezele formaliste (M. Dragomirescu)[2], regăsită — inevitabil — la fenomenologi (R. Ingarden), poeticieni (M. Bahtin) etc. Literatura are, cu un alt sinonim clasic, „caractere distincte", înfățișîndu-se în „ea însăși", „bună în sine" *(buena in si, per se);* ultimele două formule apar încă în Renaștere[3].

Ceea ce se va numi abordarea „imanentă" sau „intrinsecă" a literaturii numără printre precursorii săi expresii tradiționale — foarte frecvente — de tipul: „litere", „litere frumoase", cultivate *pour elles-mêmes* (Voltaire), *par elles-mêmes,* considerate ca *les lettres* sau *littérature même, comme telle, in se stessa* (V. Alfieri), *an ihr selbst, sich selbst, eigentlich literarischen Text, his object in itself, as literature*

the work itself etc. Existența acestor terminologii de-a lungul secolelor, în texte și contexte clasice și moderne, inclusiv actuale, dovedește caracterul său tipic și structural.

Recunoașterea criteriului, a punctului de vedere, sensului sau intenției „literare" ori „strict literare" decurge și se înscrie în aceeași structură. Formulele cele mai tipice: *bloss literarische und poetische Ansicht* (Fr. Schlegel), *littérairement parlant, au point de vue littéraire* (G. Flaubert), *le point de vue strictement littéraire* (Mallarmé). Ideea de realizare literară superlativă *(la plus vraie, non plus ultra, per excellenza, ottima, the truest poetry* etc.) exprimă și consolidează același punct de vedere specific. *Ultraliteratura* exprimă aceeași idee de specific absolut. Apariția acestui termen are mai puțină importanță de vreme ce toate formulele trecute în revistă nu urmăresc decît să definească sintetic și în permanență condițiile necesare care fac posibilă literatura în integralitatea specificității sale. Un cap de serie (?) Herder: *das Mark der Literatur*[4], urmat de *Eigenthümlichkeit, speziellen Kunstart, Eigenart, Spezifizität der Literatur* și alte sinonime în domeniul germanic. Echivalențele în alte limbi sunt bine cunoscute: *la spécificité* (sau *la specialité) de la littérature,* ceea ce are ea *de spécifique, d'incomparable, son originalité spécifique, activité* sau *forme spécifique* de artă, *specific form of literary art, specific body of text* etc. Ele sînt de uz curent și nu îmbogățesc ideea de bază. Nu același lucru se poate spune despre ideea de *imanență, legi imanente,* de „literatură ca fenomen particular avînd propriile legi" (B. Tomașevski), de „literatura considerată ca o serie specifică de fapte" (B. Eichenbaum), de *miez artistic, imanent,* noțiuni centrale în teoria formalismului rus, regăsite și la M. Bahtin, de unde sunt preluate de poeticienii actuali, inclusiv români. Curioasă și într-un fel instructivă este și generația spontanee a termenului *intrinsec* aplicat aceluiași specific absolutizat al literaturii. Îl întîlnim la Home *(intrinsic beauty),* apoi în corespondența lui G. Flaubert (IV, p. 81), la G. Lanson (către 1910)[5], ulterior la formaliștii ruși (la B. Eichenbaum, de pildă), de unde trece la Wellek și la întreg *new criticism*-ul anglo-saxon. Este un adevărat loc comun al criticii actuale, îndeosebi occidentale (*Werkimmanent Analyse,* de ex.).

2. Există o poezie-literatură frumoasă (V, 5), fiindcă există *frumosul poetic-literar,* ca notă specifică esențială. Este formula cea mai tradițională a specificului literar ale

cărui caractere se confundă cu însăși ideea de frumos. Ele pot fi găsite în toate istoriile esteticii. Esențial pentru hermeneutica ideii de literatură nu este însă de a defini acest frumos (absolut, universal, scop în sine, unitate, ordine etc.), ci doar de a constata că el „există", recunoscut ca atare și că fără existența sa literatura n-ar putea fi definită în total sau în parte: frumosul ca dat esențial, specific, al literaturii. *Belles lettres* de-abia în această ipostază își pierd definitiv sensul cultural pentru cel estetic.

Recunoașterea frumosului poetic literar se face fie implicit, fie explicit, fie pe cale adjectivală, fie substantivală. Perioada medievală produce pe *pulchrimus carmen*, perpetuat de-a lungul întregii culturi umaniste de expresie latină (de ex. J. G. Bock, *De pulchritudine carminum*, 1733), termen reluat în toate limbile de cultură. Foarte frecvent este atît *beau poétique* (Pascal) cît și *beau poème* (Trévoux, *s.v.*), dar și *beau littéraire*, *beau en littérature*. Echivalenții germani sînt: *poetische Schöne*, *Schönheit* („scopul poeziei", Novalis, *Allg. Brouill.*, 688), obiect și de teorie literară (Fr. Schlegel, *Von der Schönheit in der Dichtkunst*, Jean Paul, *Vorschule der Aesthetik*, § 8, 18); cei englezi: *literary beauty*, *beauty of work of literature*. Frecvenți sunt și corespondenții italieni: *bello poetico*, *bello interni dell'arte poetice* (Muratori), *poetica leggiadria*. Croce folosește aceste categorii pînă în perioada actuală. El distinge între *opere pienamente o poeticamente belle* și *letteramente belle*, ultimele situate pe un plan secund, cu conotații aproape negative[6]. Estetica marxistă (G. Lukács) vorbește și ea de „frumusețea ... considerată literar" *(literarisch angesehen)*[7].

Calitatea supremă a operei frumoase se confundă cu opera însăși. Același termen definește ambele noțiuni. *Beauté poétique* și *beauté de la poésie* sunt expresii curente începînd din clasicismul francez. *Les beautés d'un poète* (Diderot) exprimă în același timp calitățile sale și materializarea lor în opere poetice. Frecventă este și sintagma *beautés littéraires* ca și *poetischen Schönheiten* în domeniul germanic. *Einzelne Schönheiten* se înscriu în același cîmp lexical-semantic dintr-o perspectivă analitică. De *The Beauties of English Poetry* se ocupă și Oliver Goldsmith (1765), de *bellezze poetiche*, Crescimbeni și alți critici italieni de epocă.

Categoriile clasice, instutive, ale ideii de literatură *sacru/profan*, *oral/scris* primesc, inevitabil, odată mai mult, această calitate. Asocierea frumusețe—sacralitate este clasică.

și ea apare limpede formulată, încă în Antichitate: există o muză care este „cea mai frumoasă" (Platon, *Legile*, II, 658 e), divinitatea inspiratoare depășește prin „frumusețea versurilor sale" pe Hesiod și Homer (Plutarh, *De Pyth. Orac.*, 5). În mod invers, tot ceea ce este prozaic, urît, nu poate fi decît de origine laică, umană. Creștinismul preia argumentul frumuseții ca atribut divin. Literatura creștină egalează în frumusețe pe cea greacă. Biblia — după Sf. Bonaventura — *est quasi una cithara*[8]. Cărțile sale — *Cîntarea Cîntărilor*, în speță — inspiră elogii pentru frumusețea lor. Arta de a scrie, la rîndul său, nu este decît die *Schönschreiberey*, „arta de a scrie frumos", care uneori se confundă alteori nu cu actul de a scrie „lucruri frumoase" (La Bruyère, *Des ouvr. de l'esprit*, 57). Același criteriu confirmă și categoria totalității (IV). Tot ce este scris frumos (istorie, teologie, retorică, filozofie) aparține „literaturii frumoase", punct de vedere tradițional, mereu reafirmat[9]. Există, bineînțeles, și „cultura frumosului"[10], în deplin consens cu o altă categorie esențială a ideii de literatură: cultura și ciclul cultural (III). Interdependența funcțională a sistemului se verifică pe toate planurile.

Privind retrospectiv — printr-o hermeneutică regresivă perfect legitimă — descoperim că ideea „învechită" de *gust* pune, de fapt, toate problemele literaturii[11], inclusiv ale frumosului poetic-literar. Literatura „frumoasă", „poetică", este scrisă cu „gust" și nu poate fi apreciată decît de un om de „gust". „A avea gust" în literatură are același sens cu a face literatură „frumoasă" și a fi sensibil la calitatea literaturii „frumoase". Toate textele confirmă aceste două semnificații: *bon goût ... (en littérature)*, *den Geschmak die neueste Literatur betreffend* (Hamann), *literature of taste*, *buon gusto in poesia*, *buen gusto en literatura* etc. Invers: *mauvais goût*, *cattivo gusta nelle letteratura* înseamnă literatură proastă, ratată, opusă frumosului poetic-literar. Din perspectiva receptării, aceeași definiție a gustului: „Sentimentul frumuseților și defectelor în toate artele"[12].

3. Înțelegerea specificului literar ca esență a literaturii și poeziei se impune atît prin tradiție culturală cît și prin logica intrinsecă a sistemului ideii de literatură. Ea tinde în permanență să-și apere, să-și recupereze, să-și definească propria ființă, deoarece întreaga existență a literaturii nu poate avea decît această rațiune și bază ontologică. Totul pleacă și se întoarce la ideea de *esență literară*, chiar dacă

mult timp nimeni nu și-a pus problema definirii acestei esențe. Dar existența sa era implicată în toate ocupațiile fragmentare, accidentale, nesistematice ale literaturii, care atingeau sau presupuneau, într-un fel sau altul, ideea de specific literar.

Ori de cîte ori s-a vorbit de „reducerea artelor la același principiu" (Batteux), de „principiul" însuși al literaturii, esența literaturii devine o preocupare. Termenul, cu puternice conotații filozofice-metafizice, începe să circule în eseuri și lucrări de această orientare: *littérature essentielle* (Ch. Nodier, *Du fantastique en littérature*, 1830), *essence de la littérature* (Robiano, *Philosophie théorique et pratique de la littérature*, 1836). Despre calitatea „esențial literară" a picturii lui Delacroix vorbește și Baudelaire[13]. Formula, nu foarte frecventă, are mici variante *(caractère essentiel, élément caractéristique, le propre de la littérature)* și revine în actualitate odată cu poetica modernă: „Poezia nu este decît literatura redusă în mod esențial la principiul său activ" (P. Valéry)[14]. Criticii și esteticienii idealiști germani vorbesc, de altfel, insistent și cu prioritate de *Geist der Literatur* (Fr. Schlegel), *allgemeine Wesen der Poesie* (A. W. Schlegel), *An-sich der Poesie* (Schelling) etc. Expresia devine de altfel curentă: *Das Wesen des dichterischen Kunstwerks* (O. Walzel, 1924), de pildă. Ea poate fi întîlnită frecvent și azi, cu valoare de postulat indiscutabil. Critica engleză folosește și ea ideea de *essence* (G. Saintsbury), *mode of existence of literary work of art* (R. Wellek), în diferite accepțiuni, cea italiană la fel: *l'essenza della litteratura* etc. Arta, deci și literatura, procedează prin „esențializare" și „tipizare", după cum susține și critica marxistă (G. Lukács). Problemă în același timp de terminologie și ontologie.

Modul de a recunoaște, întemeia și formula acest specific variază, dar toate soluțiile sunt fie de vocație, fie de expresie pur ontologică. Ele apar în cultura europeană odată cu platonismul Renașterii. Efortul vizibil, mărturisit, este de a circumscrie un *ens*, un *quid*, un *Dasein* eminamente literar. Școlile formaliste vorbesc de „literatură în ea însăși și pentru ea însăși", teză care dă — în reluări și variante moderne — expresii ca: literatură *telle quelle, comme telle, en tant que telle, littérature elle-même, comme littérature* („literatură ca literatură", „poezie ca poezie") etc. Ideea de bază, „prima lege" a literaturii este de „a rămîne obiectul său esențial"[15]. Vom întîlni, firește, în diferite alte limbi: *Literatur als Literatur, literature an sich*, „literatura ca literatură" etc. Termenul acoperă integral noțiunea de „specificitate" și „modalitate literară" (András Horn, *Literarische Modalität*, 1981).

Perspectiva ontologică este importantă și dintr-un alt motiv: conceptul de *cultură = literatură* care instituie, prin *litere*, literatura este complet părăsit. Esența poeziei este gîndită în ea însăși și pentru ea însăși prin radicalizare extremă: „Esența esențială a poeziei". Din acest punct de vedere, dacă *Hölderlin und das Wesen der Dichtung* (1936) de M. Heidegger dezvăluie etapele prin care poezia își spune în mod esențial esența (esența în acest caz nu se confundă cu conceptul general de poezie), propoziția care se articulează cel mai bine sistemului de literatură (în forma gîndită de noi) aparține elevului său H.-G. Gadamer: „Literatura pare să fie poezia dezbrăcată de semnificația sa ontologică *(ontologische Valenz)*"[16]. Recuperată și asimilată de poezie, literatura își pierde — în acest plan — statutul ontologic. Ea poate fi declarată ca ne-ființă și în consecință negată în esență. Antiliteratura (VIII, 4) își găsește astfel o bază metafizică.

Varianta franceză definește, la fel, literatura, sub aceeași înrîurire, prin *le souci de sa propre essence*, voința de *s'affirmer dans son essence* (M. Blanchot), ca *être transhistorique* (R. Barthes)[17]. Se înregistrează însă și destule ecouri în prelungirea metafizicii tradiționale a lui *être (ce qu'elle a d'identique à elle-même, fondement propre* etc.). Formulele engleze corespunzătoare sunt: *the ontological status of literature, the absolute literature*. Ideea de *autenticitate* (un ecou la noi: M. Eliade) aparține aceleiași sfere, ca și cea a literaturii transformată, prin implicare directă, în act de existență. Confesiuni precise (Kafka, M. Proust) ilustrează și această accepție.

Varianta fenomenologică a acestei ontologii, o „caracteriologie a operei literare", „în ea însăși contemplată" *(betrachtet)*, recunoaște existența unei „construcții integral particulare", stratificate, a artei cuvîntului: nivelul sunetelor, semnificațiilor, imaginilor schematizate, concretizărilor (R. Ingarden)[18], la care unii adaugă și un strat kinestezic. Dar deși vorbește de „opera de artă literară", fenomenologia are în vedere, în realitate, totalitatea scrierilor literare de orice fel, de la „literatura frumoasă" la romanele polițiste. Ne-am înțors deci la ideea de totalitate a scrierilor (IV) prin excluderea ideii de „frumos" și de valoare. Fenomenologia confirmă în felul acesta și ea, în felul său, primatul *literei*.

Recunoașterea — într-un fel sau altul — a *esenței* operei literare, are o consecință directă și hotărîtoare asupra definiției literaturii. Doar esența conferă înțelesul „adevărat" al ideii de literatură, sensul său propriu, îngust, specific, „demn de acest nume".

4. Vocația esenței este de a fi *pură*, ceea ce dă nu numai o nouă definiție specificului literar, dar și literaturii în genere. Puritatea este o calitate permanentă și universală a literaturii chiar dacă recunoașterea terminologică a acestei realități este supusă condiționării istorice[19]. Sensul de bază este întregit de alte trei semnificații: a) Puritatea ca superlativ al specificului literar, intensificarea sa maximă, absolută, împinsă la extrem; b) Puritatea ca rezultat al purificării, tendinței de recuperare și apărare a esenței literaturii de toate elementele și valorile ce i se opun sau îi alterează ființa; c) Izolarea cît mai radicală posibil a *poeziei de literatură* și deci de totalitatea conotațiilor sale culturale, nonartistice; desprinderea definitivă a poeziei „pure" de literatură este intrinsecă ideii de literatură; conflictul, structural, este însuși nervul dialectic al întregului sistem de a gîndi și defini literatura. Nu există, la un pol, decît poezia, la altul nimic decît literatura.

Continuitatea istorică a ideii constituie și ea o dovadă, deși nu esențială. Despre frumosul pur, ferit de orice amestec, vorbește și Platon (*Philebos*, 53 a-b-c). Lucan, după medievalul Arnulf, *non este iste poeta purus sed poeta et historiographus*[20]. Marea carieră a noțiunii începe însă tîrziu, în secolul XVIII, concomitent cu recunoașterea existenței specificului literar și a frumosului poetic-literar. În această perioadă, se precizează și toate sensurile de bază, chiar dacă expresiile sunt sintetice și aglutinante. Același comportament semantic se observă și în epoca actuală, în texte și contexte foarte deosebite ca orientare, situație de altfel generală.

Întîlnim deci, în domeniul francez, *pure littérature* (Voltaire, Diderot, ulterior Baudelaire, Flaubert, Goncourt, Mallarmé), în toate scrierile enumerate, cu un puternic accent pus pe disocierea de orice „impurități" posibile. Expresia apare la avangardiști (Apollinaire) sau la poeți care au aerul de a fi făcut o mare descoperire (Valéry). Există *un art pur*, un *beau pur*, un *style pur*, un *souffle* (poetic) *pur*, opere *purement littéraires* etc. Expresiile germane corespunzătoare sunt: *reine Kunst des Schönen* (frații Grimm), Reine Poesie

(Fr. Schlegel), *reine, wohlgefühlte Poesie* (Goethe), cu superlativul *die reinste Poesie* (O. Runge). Relația dintre literatură și *Reinheit* apare și la Kafka. Ea este de altfel curentă. Sensul dominant: poezie „adevărată", „esența însăși" a poeziei, reapare și în terminologia engleză: *pure poetry, pure literature, purely literary point of view*. Este accepția fundamentală, tradusă și în italiană sub forma lui *nuda poesia* (Alfieri). Ea reapare și la Croce sub forma *la poesia vera, la non impura poesia pura*, care se confundă cu intuiția pură, cu intuiția și expresia imediată, elementară, „adevărată" a spiritului, „purificată" de orice conținut sentimental, conceptual, „literar"[21]. Acest sens de bază a fost umbrit — și chiar confiscat — de unele accepții formalisto-puriste moderne de mare succes. Importanța și semnificația lor exactă nu pot fi însă determinate decît prin raportare la categoriile constitutive ale sistemului literaturii.

Astfel, „poezia pură", în varianta „mistică" H. Bremond[22], nu este în realitate decît reformularea inefabilului sacru tradițional, a fiorului mistic „misterios", învecinat cu rugăciunea și cu extazul, dublate de nostalgia recuperării purității paradisiace. Sensul literaturii sacre este cunoscut: originară, absolută, totală, inexprimabilă etc. Disocierea de profan (II, 3) restituie tocmai această specificitate și puritate literaturii. Oralitatea pură, la fel, cultivată de unele curente de avangardă, are rădăcini atît în limbajul mistic[23], cît și în oralitatea poeziei populare, spontană și autentică prin definiție. Muzicalitatea și sonoritatea „pură" sunt elemente intrinseci ale poeziei. Aceeași observație, în sfîrșit, și pentru scrierea pură (poezie concretă, grafisme etc.): revenirea la actul sau semnul grafic pur, lipsit de orice altă semnificație decît autotelică. Acordul pare general asupra concluziei: puritatea reprezintă numai o aspirație, un ideal, o utopie fecundă. Ea este fundamental limitată. Disocierea pur/impur, imposibilă în practica poeziei, n-are deci decît o valoare teoretică și metodologică.

5. O variantă radicalizată a *purității* constă în definirea specificului literar ca *formă pură*, orientare identificată în mod curent cu *formalismul*[24]. Sensul de bază este purificarea literaturii de orice conținut extraliterar, nespecific, de orice element neesențial. Evident, punctul de plecare constă în postulatul esteticii dualiste conform căreia forma constituie doar un înveliș sau strat superficial al operei literare, adap-

tabil oricărui conținut. De unde formule ca: „stil ornat", veșmînt exterior al ideii (alegorism), „artificii" sau „haină nouă" (barochism), „aparență" *(Schein)*, o „aparență superficială a obiectelor", o „vizualitate pură" *(reine Sichtbarkeit)* precum în sistemele idealisto-formaliste etc. Astfel de idei circulă neîntrerupt din Antichitate (Cicero, *De orat.*, XIX, 61) și pînă azi, alimentate și de eroarea fundamentală a disocierii *fond/formă*. În realitate, conținutul doar se realizează în formă, se absoarbe în formă, se „purifică" prin dizolvarea în formă și prin formă. Soluția este dată de expresii ca: „nimicirea *(vertilgen)* materiei prin formă" (Schiller), „aparența sensibilă a ideii" (Hegel), „conținutul operei de artă nu este nimic altceva decît forma sa" (K. Fiedler), „coincidența conținutului cu forma, a intuiției cu expresia" (B. Croce), „conținutul fundamental al formei este un conținut formal" (H. Focillon), „opera ca miez și coajă" (Lukács) etc. Unitatea — disociabilă doar prin analiză — se rezolvă invariabil în soluții concrete irepetabile. Fiecare „conținut" are și constituie doar propria sa „formă".

Marele succes al formalismului are totuși explicația sa: ideea de „formă" poate fi asimilată mai ușor ideii de frumos poetic-literar decît cea de „fond". Acesta este adesea identificat — și nu fără bune justificări — cu totalitatea valorilor heterogene specificului literar. De unde, pe de o parte, asimilarea literaturii cu „frumusețea sau grația formei", „forma artistică", „ansamblul formelor frumoase" (G. Flaubert), „operele frumoase sunt fiicele formei lor, care se naște înaintea lor". Procesul este complet inversat: „Literatura. Ceea ce este «formă» pentru oricine, pentru mine este «fond»" (P. Valéry)[25].

Identificarea literaturii cu ideea de formă este deci — în această perspectivă — consecventă, logică: forma, „semnul *(la marque)* adevăratei forțe în literatură" (Flaubert), „forma denumită vers este pur și simplu literatura" (Mallarmé)[26]. „Înțelegem prin poezie orice producție literară care are puterea să producă o plăcere prin formă independent de materia sa" (W. Pater). Poetul este „maestrul formei" (O. Wilde), „literatura pune prin însăși esența sa, forma deasupra fondului" (J. Benda)[27] etc. Acestea și multe altele sunt doar definiții aforistice intermitente, neorganizate într-un sistem literar. Criterii și demonstrații formale riguroase întîlnim doar la formaliștii ruși (1915—1930), apoi la poeticienii moderni, orientați — ca și precursorii lor — spre analiza limbajului

poetic identificat cu însuși specificul poetic. „Este limpede că pentru noi — recunoaște B. Eichenbaum — noțiunea de formă s-a confundat puțin cu noțiunea de literatură . . .". „Literatura este prin definiție formală", repetă și R. Barthes[28]. Problema sa capitală devine nu *ce* spune, ci *cum* spune, problemă de pură tehnică literară. În consecință: „Ființa *(l'être)* literaturii nu este altceva decît tehnica sa"[29]. Literatura devine în felul acesta „construcție", „procedeu", „tehnică literară". Astfel de formule se repetă mereu în perioada actuală, cu variante minime.

6. Dacă *literatura se confundă cu poezia* (V, 4), rezultă că specificul literar se confundă cu specificul poetic. Acesta din urmă absoarbe specificul literar, tinde să-l înlocuiască, să devină sinonimul său. Problema hermeneutică nu este însă de a defini unilateral *poeticul*, ci doar de a-i recunoaște existența, a-i indica înțelesurile și a examina modul cum „funcționează" în cadrul ideii de literatură.

Într-o primă accepție, clasică, fundamentală, *poeticul* semnifică „tot ceea ce aparține poeziei" (Furetière, *s.v.*): generează, mijloc de expresie, calitate distinctă *(mere poetical, poetical quality, poétique, poeticamente* etc.). Ideea de frumos îi este permanent asociată *(poetische Schönheit, beauté poétique* etc.). Disocierea de *literatură*, chiar dacă implicată, este evidentă. Conotațiile culturale au dispărut. Apar în schimb semnificații ontologico-esențiale, care conferă noțiunii o a doua accepție, mult superioară. Existența poeziei este garantată de existența *poeticului*, înțeles ca *esență* a poeziei (V, 3), principiu, „spirit" *(Geist)*, „natură", poezie în cea mai pură accepție, „poezie poetică" *(poetische Poesie)*, în sensul romantic al cuvîntului (Fr. Schlegel, *Lyz. Frag.*, 100). Poeticul este în același timp o categorie, „un ordin", o realitate fenomenologică a spiritului în baza aceleiași nomenclaturi (Novalis: *Artistik, Poetik, Kritik* etc.[30]). Despre principiul misterios sau poetic al literelor frumoase *(belles lettres)* vorbește — între altele — și Mallarmé *(Variations sur un sujet)*. În același timp, sensul de bază, etimologic (= a face, a crea în sens larg) transmite *poeticului* o adevărată dialectică a dilatării și specializării, a proliferării și radicalizării. Din care cauză, noțiunea are o mare tensiune internă, cu tendința despărțirii în domenii deosebite. Dubletul german *poetisch/dichterisch* (corespunzător lui *Poesie/Dichtung*) exprimă foarte limpede această tendință. *Poetisch* (= poeticul) are o sferă mult mai

largă decît *Dichtung, Dichtkunst*, care — cum se exprimă Novalis — este doar „litera" poeziei. Cu alte cuvinte, sensul se restrînge doar la „poezia scrisă", în timp ce *poetisch* (sau *das Poetische*) caracterizează esența și lucrarea tuturor artelor. Limba este și ea, în sine, „poetică". Literatura are conținut „poetic" în măsura în care este „creație". *Dichter* fiind „creatorul" prin definiție, vom întîlni în mod legitim: *Romanendichter, Poetische Realismus, Künstleriche Realismus* etc. Și în epoca actuală unii poeți (ca Jean Cocteau) își împart opera în *poésie, poésie de roman, poésie de critique, poésie de théâtre* etc.

Acest etimologism este foarte vechi, de vreme ce — în Antichitate — *poezia* este un termen care se aplică indistinct și tragediei (Platon, *Gorgias*, 502 b), istoriei (Quintillian, X, 1, 31) etc. Toate artele sunt fundamental „poietice: pictura, muzica (de unde legitimitatea unor formule ca *poetische Rafael, Tonkünstler der Literatur*). Mai mult: poezia este însăși esența artei, baza, „spiritul tuturor artelor" (Fr. Schlegel, *Gespräch über die Poesie*). Este arta artelor, situată și de Kant în fruntea ierarhiei (*Kritik der Urtheilskraft*, § 53), chiar dacă, după cum observă și Hegel, „aproape toți cei ce au scris despre poezie simt o aversiune să definească poeticul ca atare sau să descrie ce anume se înțelege prin poetic"[31]. O explicație ar fi evitarea tautologiei: poet = artist, poezie = artă, noțiuni circulare, permutabile, subînțelese pentru cei mai mulți. Nu afirmă și Valéry în secolul nostru că poezia este „limita comună" spre care „tind toate artele"?[32]. În acest înțeles, *literatura poetică* nu mai are sensul disociativ examinat anterior (V, 4), ci exprimă însăși creativitatea sau *poiesis*-ul absolut, originar, inepuizabil, universal, al literaturii. Poezia este realul absolut: „Cu cît mai poetic, cu atît mai adevărat" (Novalis). Saltul din domeniul cultural tradițional este imens. Avem de-a face de fapt cu o idee literară cu totul diferită.

Dintre sinonimele curente și concurente ale *poeticului, artisticul* are cea mai mare frecvență și legitimitate (cf. *literatura artistică*, V, 5). Elementul artistic al poeziei (Fr. Schlegel: *das Künstliche der Poesie*[33]) justifică definiția sa ca „artă frumoasă" *(schöne Kunst)* și identificarea sa cu conceptul frumosului „artistic". Definiția devine clasică[34]. O vom reîntîlni și în diferite școli poetice („artă pentru artă", parnasianism, simbolism), inclusiv la formaliști și poeticieni moderni și actuali, unde apare și noțiunea — echivalentă — de *artisticitate*[35]. Ea face parte, cum vom vedea mai jos, dintr-o familie destul de bogată de termeni în *ate*, care urmăresc o cît mai precisă formulare a specificului poetic.

Cînd termenul de „estetică" se încetățenește (prin Baumgarten), reflexul său asupra ideii de literatură nu se reduce numai la „frumusețea estetică" *(Aesthetische Schönheit)*[36], dar și la domeniul global al literelor „frumoase", „elegante" etc. (V, 1). Privite din această perspectivă, les *belles lettres* sunt „estetice" prin definiție. La fel „literatura frumoasă" (Bouterweck: *Die ästhetische oder ... schöne Literatur*), sau „poeziile frumoase" (Nicolai: *ästhetische Gedichte*). În consecință, întreaga latură „estetică" a literaturii se confundă odată mai mult cu cea „poetică" (G. G. Gervinus, *Geschichte der poetischen National Literatur der Deutschen*, 1840). Această calitate este recunoscută de la început atît literaturii scrise cît și orale *(ästhetische Reden und Schriften)*[37], beletristice și retorice, ulterior literaturii populare și chiar de masă. Dicționarele actuale includ aceluiași domeniu totalitatea operelor cu „preocupări", „finalități", „intenții" estetice, ansamblul „creațiilor" estetice. Ideea de totalitate (V) își face în felul acesta reapariția prin estetizare generală. Intrată în vocabularul curent al teoriei literaturii, vom întîlni în mod frecvent și întreaga sa sferă de noțiuni adiacente și solidare: „valoare estetică", „funcție estetică" (literatura există numai cînd „funcția estetică" este dominantă), „efect estetic", „nivel estetic" etc. Tendința este de a asimila „esteticul literar" cu latura formală și poietică a literaturii (nu *was* ci *wie* este scrisă). Echivalentă *artisticității* (și la fel de rebarbativă ca terminologie în limba română), *esteticitatea* rezumă ideea de specific poetic.

Observație identică și pentru *poeticitate*, identificată în același mod cu *esteticitatea* (Croce, *esteticită*, ideea poeziei[38]). Inventată de formaliștii ruși, adevărată noțiune-cheie în poetica modernă, *poeticitatea*, sau „funcția poetică" a limbajului, este un element *sui generis*, „un element care nu poate fi redus mecanic la alte elemente". „Dacă poeticitatea, o funcție poetică de importanță decisivă, apare într-o operă literară, vom vorbi de poezie" (R. Jakobson)[39]. Această esență a poeziei poate fi găsită într-un vers, într-o poezie, în toată poezia, orală sau scrisă, profană și sacră. Termenul alternativ, sinonim, *poeticul (le poétique, le poématique)* are aceeași semnificație: criteriu de diferențiere între poetic și nonpoetic,

aplicabil oricărei forme și gen literar, cu sferă mai largă decît esteticul. Definit ca fapt obiectiv, nu ca valoare, poeticul pur nu include în mod necesar și frumosul, contrar accepțiilor figurate, empirice („țară poetică", „peisaj poetic" etc.).

Echivalent tradițional al *poeticului, lirismul* are la bază teza tipică romantică a subiectivității ca izvor creator al poeziei. „Gen" originar, fundamental, determinant, *lirismul* se confundă cu însăși esența poeziei, *i.e.* a literaturii. Lirism = poezie pură = poezia cea mai „poetică" posibil. *Liricitatea* (Croce: *liricità* = „caracterul liric al artei")[40] se înscrie în aceeași tradiție și cadru de referință: sinonim al *poeticității*, Poeziei, intuiției pure etc.

7. Esența, puritatea, poeticitatea, liricitatea și celelalte definiții ale specificului literar, trecute în revistă, tind să fie înlocuite de un nou termen, care se vrea cel mai „specific" dintre toate: *literaritatea*. Ambiția sa este să disloce și să se substituie celorlalte accepții și să se proclame drept esența și nucleul ideii de literatură. *Literaritatea* ar dori, din această poziție centrală, să anuleze și să absoarbă nu numai orice alte definiții posibile ale specificității, dar să fie recunoscută drept unic obiect al teoriei și criticii literare.

O anumită oscilare și alternanță terminologică *(literalitate/literaritate)* este explicabilă. Dacă literatura constituie domeniul prin excelență al *literei*, termenul adecvat, cu adevărat propriu, ar trebui să fie *literalitatea* (atestată încă în secolul XVIII, Turgot: *la littéralité*[41] în sens direct: legat de litera textului). Dar el prezintă inconvenientul de a defini doar caracterul „scriptic" al literaturii, „scriitura" sa, în timp ce specificul literar aspiră la o definiție mult mai largă, care să includă, pe de o parte, și literatura orală, iar pe de alta toate elementele literare metaliterale, care trec dincolo de „literă": semnificații, structuri, coduri etc. Sensul său rămîne deci restrîns doar la *literalitatea literarității (= literaturii).*

Mult mai propriu este *literarul*. El poate defini în accepție adjectivală caracterul literaturii în totalitatea manifestărilor sale (globale și individuale). Cu această funcționalitate vom întîlni deci, frecvent, termeni ca: *literarisch (literarische Gegenstände, literarische Erscheinungen)*, ulterior, în formă substantivală, *das Literarische, le littéraire* (inclusiv la M. Dragomirescu[42]). În critica actuală circulă și forma adjectivală (*espace littéraire, littérature littéraire* etc.). Uneori, prin metonimie, *literarische* are și sensul de „în literatură" sau

de „literatură" pur și simplu (Goethe, Jean Paul etc.). *Literatura* însăși are, adesea, același sens de domeniu, activitate, creativitate specifică. Flaubert folosește frecvent *littérature* în acest înțeles în corespondența sa, dar accepția este atestată și în secolul anterior (Diderot, Marmontel, dr. Johnson). Un efort de esențializare terminologică este oferit de *literatesque* prin analogie cu *picturesque* (= picturalul), propus de criticul englez W. Bagehot (1864)[43]. Sugestia, deși judicioasă, n-a prins, poate și dintr-o neadecvare lingvistică, dar mai sigur din cauza spiritului pozitivist în care erau tratate problemele literaturii în a doua jumătate a secolului al XIX-lea.

Literaritatea propriu-zisă *(littérarité*, uneori *littératurité, literariness, letterarietá, Literarität)* este un concept relativ recent elaborat în ambianța formalismului rus (Roman Jakobson, 1921): „Obiectul științei literare nu este literatura ci literaritatea *(literaturnost)*, adică ceea ce face dintr-o operă dată o operă literară"[44]. Glosele ulterioare denotează, una după alta, toate definițiile posibile ale specificului literar: „specificitatea operei", „calitatea de a fi literar", „totalitatea caracterelor care diferențiază textul artistic", „literatura ca atare" *(telle quelle)*, „literatura însăși" *(elle-même)*, „caracterul general al oricărei opere literare, regimul său", „literarul literaturii", „aspect prin care literatura devine literatură" și multe alte formule de acest gen, toate tautologice, toate circulare, în jurul ideii de esențial, intrinsec, ireductibil, ontologic *(l'être de la littérature)*. Progresul este enorm deoarece intrăm în posesia unui termen și criteriu sigur al specificității și implicit al disocierii de non literar, de ceea ce nu este literatură, singura bază reală a autonomiei literaturii. În același timp, marea labilitate semantică a noțiunii, totodată foarte precisă și foarte ambiguă, face posibil un întreg joc de sinonime. Pe de o parte, *literaritatea* tinde să disloce vechi și eficiente formule ca *literatura poetică, artă literară, formă pură* etc. Pe de alta, unele din aceste specificizări ale literaturii, cum ar fi *poeticitatea*, nu se lasă deloc eliminate și nu fără bune motive. De unde o permanentă alternanță *literaritate/poeticitate* la mai toți teoreticienii acestei orientări, care le folosesc adesea indistinct, cu valoare de sinonim *(la poéticité/la littérarité, Poetizität/Literarität)*. Uneori rămîi chiar surprins de aproximativul acestor termeni, ca și de tautologia lor: „Literaritatea se manifestă în poezie"[45].

O mare nesiguranță domnește și asupra localizării propriu-zise. Unde poate fi identificată *literaritatea*? În *poezie*

(ceea ce ar implica o precisă definiție a poeziei, ceea ce lipsește de multe ori, sau prin identificarea sa cu poeticul, ceea ce ne întoarce la tautologie), ori în *literatură*, mai precis: în totalitatea textelor scrise? Soluția din urmă pare să facă autoritate. În care ipoteză, *literaritatea* devine un fel de „eon" sau „arheu" identificabil în orice fel de texte, sub motiv că orice material poate deveni obiect de poezie, iar *literaritatea* depășește *literatura* (înțelege: „oficială", convențional acceptată, recunoscută, consacrată etc.)[46]. Deci faptul divers ca și paraliteratura ar avea *literaritatea* lor. La polul opus, concepția reducționistă: *literaritatea* nu poate fi identificată decît în elementele pur formale ale textelor (procedee verbale, structuri etc.). O soluție intermediară, teoretic acceptată, vede în *literaritate* doar o funcție dominantă prin predominarea unui grup de elemente ale textului asupra altora (formalismul rus a văzut și în acest domeniu cu claritate). De unde, fără îndoială, grade de *literaritate* și de intensitate. Nu poate deci exista o *literaritate* pură și omogenă, egal distribuită în literatură. Dar ea există în orice text literar, în orice gen, în orice operă, în proporții foarte variabile.

Puțin discutată, cu excepția unor dezbateri comparatiste recente, este problema localizării *literarității* în spațiu. Mai precis, care este baza sa documentară: doi-trei mari poeți din Vest, două-trei mari literaturi occidentale, sau întreaga literatură universală, respectiv *Literatura* pur și simplu (IV, 5, 5)? Poate fi acceptabilă teza (explicită sau nu) a unei *literarități* eurocentrice? Evident că nu. Ce leagă pe Baudelaire, Eminescu și Li Tai Po etc.? Doar *literaritatea* lor comună. *Literaritatea* aparține întregii literaturi universale, din Vest și Est, fără nici o discriminare[47]. Unii au susținut deci existența *literarității mondiale (Welt-Literarität)*, noi am propus termenul de *literaritate comparatistă*, în cadrul unei teorii a literaturii puse pe baze comparatiste[48]. Dar indiferent de terminologie teza ni se pare inatacabilă. *Literaritatea* există peste tot, în orice texte, care au această calitate, scrise în orice limbă, aparținînd oricărei literaturi din lume.

Aparent la fel de simplă (sau la fel de complicată) este și chestiunea localizării *literarității* în timp, stabilirea și definirea dimensiunii sale istorice. Există o *literaritate istorică*? Comparatiștii istoricizanți și istoricii literari, în genere, se opun unei definiții generale și „statice" a *literaturii* și *literarității*. Argumentul esențial este că *literaritatea* (dacă există!) ea variază în orice caz în funcție de epoci, curente, stiluri,

fiecare moment istoric avînd *literaritatea* sa specifică. Falsa problemă este evidentă. Ceea ce variază de fapt este *literatura* nu *literaritatea*, *poezia* nu *poeticitatea*. Cu alte cuvinte, morfologia, forma, fenomenalitatea, nu proprietatea inerentă oricărui discurs recunoscut ca „literar", din orice timp și spațiu, substanța sa intrinsecă. Literaritatea ca proprietate imanentă crește sau descrește în funcție doar de încorporările și realizările literare ale unei perioade date, definite și caracterizate prin relație directă cu preconceptul actual de *literatură* și *literaritate*. În același timp, ceea ce variază, evoluează efectiv, are istorie, este și ideea de *literatură*, în funcție de care, azi, recunoaștem sau nu *literaritatea* unor texte antice, medievale ori moderne. Sublimul, în Antichitate, reprezenta definiția *literarității* la acel moment istoric. Unele elemente retorice la fel[49]. În aceste perioade existau alte definiții ale specificității literare, respectiv ale *literarității* (*mimesis*, funcționalitate etc.). O istorie literară a *literarității* este deci posibilă într-un dublu sens: al morfologiei sale și al concepției despre *literaritate* (specific literar). Dar se poate imagina metodologic, foarte bine, alături de accepția fenomenologică a *literarității*, și o definiție modelatoare a sa, pe bază de invarianți (= elementele comune ale tuturor definițiilor istorice) reunite într-un model final al *literarității*. Însăși această hermeneutică a ideii de specific literar tinde, ca și întreaga hermeneutică a ideii de literatură, tocmai în acest sens. O astfel de abordare a *literarității* elimină în același timp și toate obiecțiile curente: criteriu estetic elitar, definiție „pur idealistă", incapacitatea de analiză istorică etc.

Există, în sfîrșit, și o altă soluție: înlocuirea sau identificarea *literarității* cu *faptul literar*, noțiune globală propusă și ea de formaliștii ruși (I. Tynianov, 1925). Într-un sens larg nu este vorba decît de reactualizarea (independentă de orice tradiție istorică) a unei idei destul de vechi: *res litteraria* (IV, 1, 3), a „fenomenului literar" și chiar a „faptului literar" *(en fait de littérature)* ultimul atestat încă din secolul XVIII[50]. Despre *la chose littéraire*, în sens de activitate și totalitate nu numai a producției literare și specificului său, dar și a problemelor editoriale, de difuzare, lectură, se vorbește în perioada actuală — empiric și publicistic — în mod destul de curent. Sistematizarea conceptului acoperă trei mari sectoare, care definesc — în ansamblu — totalitatea fenomenului literar: producție (arta, creația, compoziția etc.), caracter specific, recepție. Există deci o *literaritate* proprie celor trei nivele, fie-

care dintre ele considerate în bloc sau în parte[51] și integrate istoric într-o serie. Dar nici o „literaritate" de un anume nivel nu poate aspira la exclusivitate și la negarea *literarității* globale sau a unui alt nivel. De ex. *literaritatea* este *în* limbaj, dar *nu numai* în limbaj[51bis].

8. Problema limbajului poetic-literar cere o rezolvare în aceiași termeni. Mare loc comun al teoriei actuale a literaturii, exprimat într-o enormă bibliografie, definirea și interpretarea sa cere în prealabil cîteva idei clare și distincte: identificarea artei cuvîntului, a literarității și implicit a celorlalte definiții ale specificului literar (poeticitate, liricitate etc.), cu limbajul, este o consecință inevitabilă a datului fundamental: *literatura = fapt de limbă = limbaj*. În același timp, ceea ce interesează nu este însă a oferi o definiție propriu-zisă a limbajului literar (încă una, în plus!), ci doar faptul — esențial — că literatura este definită *ca limbaj* și că această definiție este funcțională în sistemul ideii de literatură. Privilegierea limbajului ca specific literar pare inevitabilă și totuși primejdia reducționismului lingvistic trebuie semnalată de la început (inclusiv a calchierii terminologiei literare peste cea lingvistică). Limbajul servește la multe lucruri, printre care și la a face literatură. Fenomen de limbaj, literatura nu este *numai* o construcție de cuvinte, un fapt de limbaj, de n-ar fi decît împrejurarea că orice definiție a limbajului, literar în speță, implică o serie întreagă de referințe extralingvistice. Pentru a ieși din cercul vicios al tautologiei, definiția de bază *literatura = specificul literar = limbaj* trebuie deci mereu specificată, precizată, lărgită și, în consecință, reformulată pe multiple planuri, toate nonspecific lingvistice.

Un studiu istoric sau sistematic al tuturor definițiilor și teoriilor consacrate temei *literatura este limbaj* lipsește, dar cîteva formule-tip pot fi cu ușurință identificate printr-o lectură sincronică. Una dintre cele mai precise este de „rezervor și conținut al literaturii" (Herder: *Behältniss und Inhalt der Literatur*[52].), urmată de: „origine", „rădăcină" etc. din aceeași familie. Fenomenul interferenței, alternanței, circularității terminologice este de altfel frecvent. Reîntîlnim deci teza limbajului originar, intrinsec, poetic, a „energiei" (Humboldt) care transferă asupra limbajului creativitatea literaturii. Înrudite sunt și definițiile „organ", „manifestare esențială", „expresie", „mijloc de expresie", acestea din urmă de mare prestigiu și circulație (Croce etc.). Limbajul = „materia primă" a literaturii vorbește în același sens. Alte definiții pun accentul pe *poiein*, „act", „activitate verbală", „activitate voluntară și lucidă", „pe gustul și acțiunea verbală". Limbajul este locul privilegiat al „facerii" poetico-literare. De unde o mare abundență (mai ales în poetica modernă) de difiniții gen: „construcție verbală", „operă de limbaj", „organizare", „exercițiu", „explorare" a „virtualităților limbajului", „dezvoltarea unei proprietăți a limbajului", „transformarea limbajului", „limbaj dinamic" etc. Limbaj cu mai multe nivele de articulație, literatura este, sau poate fi, a treia articulație (a limbajului)[53]. Ea este, bineînțeles, și „discurs literar" sau numai „discurs literar" (formulă care înlocuiește în acest caz *literatura, literarul* etc.). Fenomenologic se poate vorbi și de „obiect verbal", „esență verbală", de „aceleași legi ca și ale limbajului". Ontologic, în sfîrșit, de „ființă verbală" asimilată specificului literaturii.

Raportată la categoriile fundamentale, constitutive, ale ideii de literatură, începînd cu disocierea *scris/oral* (II, 1, 2), *literatura* tinde să se identifice cu limbajul scris. Este și cauza primei diferențieri esențiale: limbajul oral este destinat vorbirii cotidiene, în timp ce limbajul scris instituie literatura făcînd-o posibilă. Observația este tradițională și de ordinul evidenței: nu scrii cum vorbești. Limbajul se apropie de oralitate ori de cîte ori se eliberează de tradiții, convenții, norme culte. Disocierea limbaj *cult/incult* (III) al literaturii constituie al doilea criteriu. Limba scrisă este prin definiție limba cultivată sau cultivabilă. Ceea ce duce la concluzia că specificul poetic-literar este creat, stimulat sau pus în valoare numai de cultură. De altfel, toate poeticile limbajului, de la Renaștere încoace mai ales, recomandă „cultivarea" sau „înnobilarea" limbajului. Preocupările de a-l îmbogăți stau în centrul tuturor „societăților de cultivarea limbii" din Europa. Disocierea dintre limbajele „comune", „estetice" și „savante" (precum la Herder)[54] devine deci firească. Aplicată literaturii, limba se dezvoltă și se formează în acest mediu. Scriitorii sunt recunoscuți a fi „creatori de limbă".

Tensiunea dintre limbajul natural, genuin, fundamental anticultural, recunoscut ca eminamente poetic, și cultivarea tot mai accentuată a limbajului poetic pînă la manierism, artificializare și aulic, pune în alți termeni aceeași problemă. Teoria limbii primitive, asimilată poeziei (Hamann: „Limba maternă a genului uman", Vico: „Logica poetică" specifică primului limbaj, Fontanier: „Tropi naturali" etc.) investește

limbajul cu o funcție specific ne-„literară" în baza postulatului limbajului poetic originar și autonom desprins radical de cultură (V, 3). Teza, dusă la ultimele consecințe de romantici, reapare în toate aspirațiile moderne spre limbajul pur, asigniant, letrismul între altele. Crearea limbilor artificiale, arhaizante, utopice și în același timp „poetice", răspunde — de-a lungul secolelor — aceleiași tendințe. S-a observat, în aceeași ordine de idei, că nu se poate scrie „poetic" sau „literar" într-o limbă de cultură moartă. Limbile cultivate *(lettrés)* pierd deci din „expresivitate" și „putere" și cîștigă în claritate. Dar excesul de convenție și cultivare le ucide prin artificializare și limbaj „mandarin". Aceeași dicotomie este justificată și de schema de bază *sacru/profan*. Limbajul divinității, al zeilor, este eminamente poetic. Limbajul profan, uman (al unui *honnête homme*, după formula clasicismului francez) este radical diferit și, prin implicație, nepoetic.

Prin ce se caracterizează limbajul literar? Prin simplul fapt, esențial, că se vrea fundamental deosebit de cel cotidian, practic, al simplei comunicări verbal-utile, definit și recunoscut ca atare. Disocierea (și ea extrem de veche, tradițională) este reluată mereu în terminologie schimbată, scientistă. Căci ce diferență reală este între distincția discurs familiar și oratoric la Cicero (*De off.*, II, 14), filozofic *(oratio incomposita... et simplex)* și retoric la Seneca (*Ad. Luc.*, XL) și limbaj vulgar poetic atît de curente în zilele noastre (Valéry, formaliștii ruși etc.)? Între *sermo cotidianus/oratio obliqua, poema verbositas et vana locutio, poème/éloigné du vulgaire* (Du Bellay) și numeroasele glose moderne exact pe aceeași temă? Separarea dintre *poésie* și *discours ordinaire* este curentă în secolul XVIII și romantismul o va adînci. Dacă există un *topos* al definiției și limbajului literar acesta este. Firește, terminologia actuală este uneori schimbată. Nu însă și ideea de bază: limbaj conotativ/denotativ, referențial/practic, semnificativ/comunicativ, sintagmatic/paradigmatic, poezia „dialect" al limbii, „derivativ" al limbajului uzual, „modelarea limbii naturale", limbaj secundar peste cel natural, principal (sau „modelarea" limbii naturale, I. M. Lotman) etc. Unii disociază doar între limbajul poetic și cel științific, singurul formalizabil și care oferă criterii sigure[55]. Chestiunea nu este însă esențială din punctul nostru de vedere, deoarece distincția de bază (specific literar/nonspecific literar) este reconfirmată în alți termeni.

Definit în cadrul acestei scheme, limbajul literar se înscrie la rîndul său, în mod inevitabil, în alte scheme topice la fel de tradiționale, la fel de invariante. Disocierea *stil poetic/stil vulgar*, „ordinar", este probabil cea mai cunoscută și mai consolidată. Separarea între stilul poetic și limba comună, uzuală, este esențială întregii concepții retorice și literaturizate a Antichității, preluată pînă azi cu variante minime. Ea are la bază dicotomia fond/formă, cea din urmă asimilată „ornamentului" *(ornatus)*, „culorii retorice", stilului „figurat" (opus celui „propriu"), imagistic, „înflorit" etc. Exacerbarea dă în Evul Mediu stilul *hisperic*, în Renaștere *l'artificio delle parole*, în baroc abundența de *concetti* și *acutezze (agudeza), l'ingegnosità*. Stilul *precieux* are același sens. De notat că în toate aceste perioade există și conștiința stilului opus, simplu, aspru, rudimentar, la antipodul expresivității cultivate cu grijă. De altfel, originea „cultă", „cultivată", a stilului poetic, este subliniată și de nomenclatura corespunzătoare *(cultism, culteranism)*.

Cînd încep să se producă marile sistematizări poetice ale secolelor următoare, omologia *stil poetic = stil figurat* servește drept criteriu esențial de diferențiere în interiorul categoriei *belles lettres, littérature* și de definire a specificului literar: *poésie du style* (Du Bos, Batteux), *tropes de l'écrivain* (Fontanier). Ulterior, precum la Flaubert, prin estetizare și formalizare maximă, răsare chiar ideea unei „cărți despre nimic, o carte fără legături exterioare, care nu s-ar ține decît prin ea însăși, prin *forța internă a stilului*"[56]. Este varianta stilistică a formei pure. Alte definiții, ulterioare, pun accentul pe trăsăturile lingvistice expresive, pe valoarea afectivă a faptelor de limbă (Ch. Bally), pe ideea de „subliniere" expresivă, afectivă sau estetică (M. Riffaterre), sau pur și simplu pe „maniera" personală de a scrie, care distinge pe scriitor de restul autorilor de enunțuri scrise, pur gramaticale. Un mare coeficient de formalizare și personalizare are stilul și în triada limbă — scriitură — stil (R. Barthes). Stilul și stilizarea continuă să fie recunoscute ca semne distinctive ale literaturii în ciuda concurenței altor criterii mai „științifice" și „pertinente". Cauza? Marea tradiție artistică a specificului literar (V, 5) mereu activă.

Asimilarea explicită *artă literară = artă verbală* constituie o altă dovadă. Încă odată, nu definiția curentă, „științifică", a artei verbale, a artei limbajului interesează, ci faptul că o astfel de definiție este mereu necesară, firească, de-

rivată și încadrată sistemului ideii de literatură. Recunoașterea artei verbale este posibilă încă la nivelul literaturii (compoziției) orale. Cu atît mai mult literatura scrisă devine „artă" prin raportare la categoriile retorice ale limbajului, recunoscut „artistic" prin însuși acest fapt. Aceeași calitate include operele limbajului și printre „artele liberale" (III, 3). Concepte ca „operă de artă verbală" *(Sprachkunstwerk)*, „artă verbală", „artă ca limbaj", pentru a nu mai vorbi de „limbaj artistic", vor fi deci cu totul curente și legitime. *Literaritatea, literarul* și condiția verbală a literaturii tind astfel să se confunde. Tradus în terminologie formalistă, conceptul de artă literară devine „construcția lingvistică" (I. Tynianov), „construcție verbală dinamică", „discurs construit prin excelență", limba fiind doar „materialul" acestei „construcții" și implicit al literaturii. Fiind artă, literatura va fi considerată în general drept „creație verbală"; fiind activitate sau enunț verbal, în sens „programatic", actual, literatura va fi „act verbal".

Identificarea specificului literar cu limbajul poetic este concluzia firească a acestor disocieri și definiții inevitabil circulare. Se observă cu ușurință regula jocului: a) nu se mai vorbește de limbaj „literar", ci doar de cel „poetic", definiția sa este valabilă pe întreg teritoriul literaturii scrise, noțiune care tinde să iasă din uz, să fie abandonată; b) *poeticul* și *limbajul poetic* devin noțiuni sinonime, suprapuse integral peste *literaritate*, asimilată și ea specificității pur lingvistice (citește: poetice).

O astfel de omologare n-ar fi fost posibilă fără marea tradiție a definiției poeziei (și implicit a *poeticului)* ca fapt de limbă *(Logos, Rede, gebundene Rede, Redekunst)*, discurs, *oratio*, în sens retoric (Baumgarten: *oratio perfecta sensitiva)*, alcătuită din cuvinte (Castelvetro, Minturno: *poesia di parole*, după o formulă de Renaștere[57]). Teza vichiano-romantică a limbii care este ea însăși, în sine, poezie, a limbii „natural poetice", a geniului limbii care se confundă cu geniul literaturii (Herder[58]) etc. consolidează aceeași perspectivă. Expresiile curente („instrument", *Werkzeug*, „canal", *Kanal*, „expresie", *Ausdruck*, „prin cuvînt", *durch das Wort* etc.) atribuie limbajului poetic doar un rol instrumental, subordonat poeziei. Solidarizarea limbaj = poezie urmează a fi refăcută și reformulată pe alte baze.

Pot fi identificate, la acest nivel de semnificație, două tipuri de soluții. Unul este integrator: poezia, poeticul, efectul poetic sunt rezultatul utilizării și potențării limbajului în totalitate, al întregii dezvoltări funcționale a limbii (E. Coșeriu)[59]. Poezia este exploatarea actului lingvistic în totalitate și cu cea mai mare intensitate posibilă. Ea este „supremul" limbaj, limbajul „prin excelență", „cel mai complet mod de exprimare" etc. Altul este individualizant, în sensul schemei clasice a lui Saussure: *langue* (sistemul limbii) / *parole* („partea individuală a limbii"). Poezia este deci, în acest sens, *parole*, vorbire particularizată, personalizată. *Literatura* — definiție foarte generalizată — nu este deci *langue*, ci *parole*, creație individuală. Alte difiniții reții aceeași situație: „limbaj în limbaj" (P. Valéry), cărțile frumoase par scrise „într-un fel de limbă străină" (M. Proust), „obiect parazit al limbajului" (R. Barthes), „starea poetică a limbajului" (G. Genette), o realitate lingvistică distinctă și specifică în interiorul sau prin raportare la sistemul general al limbii.

Analiza imanentă a limbajului poetic-literar descoperă o serie de elemente și convenții care transformă limbajul (discursul) obișnuit, în limbaj (discurs) poetic-literar. Denumirea acestor particularități pare să se concentreze (observație pur empirică) în trei termeni de bază. Cel mai tradițional, strîns asociat de *poeticitate* și *literaritate*, nu odată identificat cu acestea, este *procedeul (device*, metodă, conduită, mijloc prin care se asigură perceperea textului ca „literar"). Noțiunea, lansată de formaliștii ruși (B. Sklovski, *Arta ca procedeu*, 1917), se înrudește îndeaproape cu ideea de construcție, *artefact*, sau pur și simplu artă literară (V, 5). Calitatea literară a unui enunț lingvistic este asigurată de aplicarea unor procedee care re-formează, re-formulează în mod specific limbajul cotidian. Există chiar și un „dicționar" de „procedee literare" (Bernard Dupriez, *Gradus*, 1977).

Funcția poetică, în cadrul funcțiilor generale ale limbajului (K. Bühler: emotivă, conotativă, referențială; R. Jakobson: referențială, emotivă, poetică, conotativă, fatică, metalingvistică), urmărește definirea precisă a speficității limbajului poetic. *Funcția poetică* sau *poeticul* se caracterizează prin mesaj centrat asupra lui însuși, „scoaterea în relief a mesajului ca atare", „enunț vizînd la expresie" (R. Jakobson)[60]. Conform unei alte clasificări a funcțiilor sau actelor de limbaj (locuționare, ilocuționare, perlocuționare), literatura devine un „discurs fără forță ilocuționară"[61]. Deci tot o utilizare intrinsecă, *per se*, „parazită", a limbii și mesajului său. Două precizări sunt foarte importante: 1. Într-un text poetico-literar

funcția poetică este doar dominantă, nu exclusivă; de unde se deduce că nu există opere pure, integral golite, „purificate", de celelalte funcții ale limbii; 2. Funcția poetică nu se limitează doar la „poezie"; ea poate fi identificată peste tot în orice enunțuri „orale sau scrise", în versuri și proză, în literatura populară, de masă, în paraliteratura artistică. Ea „debordează" cîmpul poeziei și literaturii recunoscute ca atare, argument suplimentar — „specifist" — în favoarea tezei tradiționale a totalizării literaturii (IV), considerată ca realitate discursivă globală. De altfel, funcția poetică nu este decît o abstracțiune disociabilă doar prin analiză. Actul expresiei poetice exploatează indistinct toate funcțiile limbajului"[62].

Modelul lui Saussure nefiind complet, între *langue* și *parole* se interpune un al treilea nivel constitutiv al limbajului, inclusiv poetic (Hjelmslev, Coșeriu): *norma,* ansamblul convențiilor și regulelor colective, a constrîngerilor instituționale, care acționează direct asupra discursului. Metodele calificate de poetizare ale limbii, stilurile mai ales, inclusiv naționale, intră în această categorie. Se poate deci vorbi, *inter alia,* și de un specific al limbajului poetic românesc (I. Coteanu)[63].

A defini limbajul poetic-literar doar printr-o funcție specifică, sau printr-un ansamblu de funcții, nu este totuși de ajuns. S-a simțit nevoia și a altor criterii de diferențiere de limbajul comun. Unele, foarte tradiționale, nu sunt de fapt decît anticipări și preformulări ale „funcției poetice". Ea n-ar fi — în această perspectivă — decît un sinonim modern pentru ideea de „frumos", „estetic", „artistic" lingvistic (poezie = frumos, V, 6). Frumosul materializat, mediat, exprimat, specificat în cuvinte, aceasta este definiția de bază, uimitor de constantă, începînd din Antichitate („cuvintele frumoase", *Tratat despre sublim,* XXX; Dionis din Halicarnas, *Despre potrivirea cuvintelor),* pînă la estetismul unui Pater sau Wilde, cel puțin. Despre *joli language* se vorbește neîntrerupt din Evul Mediu și pînă azi. *Belles lettres* (V, 1) au și sensul de vehicol al „limbajului frumos", al expresiei estetice (între mulți alții: G. Parini: *De' Principi fondamentali delle belle lettere applicati alle belle arti,* 1775). De unde, *style des belles lettres,* ulterior „limbaj al literaturii beletristice", *belles lettres = langue littéraire* etc. Calitățile intrinsec formale și frumoase ale limbajului definesc deci literatura. Nu sunt, firește, teze „noi", de vreme ce mereu ne întîmpină, din cele mai variate direcții, formule identice sau similare ca: „uzaj

estetic al limbii", cuvinte cu „valoare estetică", literatura este o activitate specifică ce se servește de cuvinte pentru a crea „frumusețea", „limbaj organizat" (alții spun: „uzat și finalizat"), „în scopuri estetice". Seria continuă: „calități estetice ale limbajului", limbajul ca „impuls și rezultat estetic" (H.-G. Gadamer), „obiect estetic" (M. Bahtin) etc. Subtilitățile limbii germane permit și disocieri gen: *Die Dichtung* = poezie sau roman cu calități estetice, *Dichtung* (fără articol) = calități doar lingvistice literare[64].

Criteriile moderne sunt mai toate glose pe tema deosebirii, diferențierii, devierii, modificării limbajului curent, folosit *altfel,* într-un mod *special.* Conotațiile sunt uneori pozitive, alteori — cel mai adesea — „negative". Din prima categorie face parte întreaga familie a limbajului „nou", „personal", „particular" etc., valorizat frecvent ca formă a personalității și libertății, inclusiv în sens avangardist („limbaj în libertate", *mot en liberté* etc.). O definiție puțin cunoscută, din secolul al XVIII-lea, subliniază aceeași idee: „Poezia este o limbă acceptată ca arbitrară" *(Willkührlich angenomme Sprache)*[65]. Există însă și valorizarea inversă: „abaterea", „deformarea", „depărtarea" *(écart)* de la normele lingvistice este semnul cel mai sigur al particularizării literare. Unele formule au devenit — prin formaliștii ruși — celebre: *ostranenie,* de ex. („insolitare"?). Cu variante în diferite limbi (fr. *faire étrange, étrangement,* eng. *defamiliarisation, desambodied language,* germ. *Desautomatisierung, Verfremdung)*[66] etc. Înrudite sunt și expresii ca *agrammaticalité* sau *obliquité,* adevărate barbarisme prin „românizare".

Convertirea specificului literar în limbaj pur, echivalent, analog și solidar formei pure (V, 6, 5) devine în felul acesta firească. Conștiința că literatura este un limbaj pur aparține, literal vorbind, experiențelor puriste ale secolului XIX, apoi avangardelor secolului XX, dar preocuparea este inclusă în însăși logica intrinsecă a ideii de literatură. Două sunt aspirațiile fundamentale de puritate în domeniul limbajului: 1. Disocierea și purificarea radicală de limbajul conservării și transmiterii cunoștințelor, de limbajul culturii și literaturii cu alte cuvinte; 2. Disocierea și purificarea radicală de limbajul comun, cotidian. Prima tendință este proprie tuturor disocierilor dintre limbile naționale și ale culturilor clasice (greco-latine), tuturor tendințelor de substituire ale limbajului culturii prin limbajul „frumos", poetic-literar (V, 6, 2). A doua constă din recuperarea esenței poeziei poluată

de utilizarea utilitară, curentă, a limbajului, în sensul Mallarmé: „A da un sens mai pur cuvintelor tribului" *(Le tombeau d'Edgar Poe)*. Expresivitatea pură este tipică acestei tendințe.

Astfel definită, puritatea este accesibilă sau caracterizează ambele nivele ale limbajului. Antropologii recunosc o oralitate pură, caracterizată prin ritm, plăcerea de a cînta cuvinte fără sens, a „vorbi bine" chiar și la primitivi[67]. Ritmul, limbajul și melodia definesc poezia și la Aristotel *(Poetica,* 1447 a). Preocupările de eufonie sunt cunoscute și poeticii antice nu numai celei moderne. Oralitatea și stilul oral, spontan, neartificial, sunt asimilate frecvent poeziei. Elocvența definește pînă tîrziu „caracterul general și ingenuu al literaturii"[68]. Redescoperirea oralității „ritmului", structurilor sonore (Pius Servien), a „principiului dialogic (M. Bahtin), aparține epocii actuale. Mesajul oralității sacre este considerat pur în același sens.

Pe de altă parte, scrierea (care instituie însuși specificul literaturii, posibilă în primul rînd prin faptul că este scrisă), duce la concluzia că eficacitatea maximă a limbajului literar este asigurată doar de limbajul scris. Convingerea se naște, de fapt, odată cu invenția scrisului și n-a fost părăsită niciodată, adevărat invariant al ideii de literatură. Scribii egipteni aveau deja noțiunea „scrierii în cuvinte cadențate"[69]. A „scrie creator" este sinonim cu a „compune creator", inclusiv în sensul grafic al cuvîntului. „Caracterele literare" sunt deopotrivă grafice și literare. Spiritul și limbajul poeziei se confundă pentru romanticii germani (Fr. Schlegel, Novalis) cu litera lor. Ești creator *(Ideenschöpfer)* în măsura în care pui pe hîrtie. Nimic deci mai firesc ca litera să devină o „hieroglifă" pură, un simbol profund al literaturii, la intersecția planului sacru și profan. Redescoperirea ideii de *lettre* (opusă, asociată sau identificată muzicii pure), de către puriști ca Mallarmé, este întru totul firească. Interpretarea modernă a ideii de *scriitură* se face în același sens: limbaj pur, „alb", „adamic", intransitiv, fără semnificație, grafic și transliterar totodată[70]. Asocierea sa cu ideea de *différence*[71] ne reapropie de problematica particularizării limbajului literar. El transgresează, deviază, debordează, se diferențiază radical de limbajul curent. Împinsă la ultimele consecințe, *scriitura* devine „urmă" scrisă *(trace)*, „grafism" (manual), poezie „concretă" (combinație tipografică).

Conceptul de *literalitate*, anterior teoretic celui de *literaritate* (confuzia dintre cele două noțiuni este frecventă), duce la recunoașterea existenței „literaturii literale", în sens pur formal, textual, la nivelul „literei" și al spațiului său specific. Asupra implicațiilor semiotice ale definiției vom reveni în cele ce urmează. Reținem deocamdată — pentru a încheia rapid acest tur de orizont al problematicii limbajului literar — că literalitatea constituie, de fapt, primul și ultimul criteriu riguros specific de diferențiere al literaturii în ansamblul „limbajelor artistice". Noțiunea, de esență metaforică, frecvent folosită în perioada actuală, dă o prea largă extensiune ideii de „limbaj", care pierde orice înțeles propriu.

9. Traducerea ideii de specific literar prin noțiunea de *semn* îmbogățește și în același timp anulează definiția specifică a literaturii. Reducționismul este încă odată radical: „Pentru semiotică literatura nu există"[72]. Concluzie perfect legitimă dacă reducem literatura doar la un simplu model lingvistic, dacă dăm *semnului* aceeași semnificație ca în lingvistică. Din perspectiva hermeneuticii pe care o practicăm, *litera*, imaginea grafică singură, ar fi semnul originar, pur, fundamental și absolut. Dar prin însuși acest fapt se distrug bazele unei astfel de teorii semiologice a literaturii. Ea nu este „făcută" din litere și imagini grafice și nici măcar din cuvinte (combinații de litere), ci din combinații de cuvinte care folosesc literele doar ca suport și reprezentare grafică. Situația se schimbă însă dacă înlocuim ideea de semn lingvistic prin aceea de *semn artistic verbal, semn literar* (sau alte formule asemănătoare: „semn lingvistic particular" etc.), depășind confuzia, redundanța sau tautologia definiției literatura = colecție de semne lingvistice. Se repetă, în mare, aceeași situație ca în cazul opoziției limbaj poetic/limbaj uzual. Semn lingvistic verbal de o parte, semn poetic literar de alta. Semnul lingvistic este doar „instrumentul" semnului literar, care grupează, utilizează, organizează și valorifică *altfel* semnele lingvistice. Diferența dintre semn și text tocmai aceasta este. Prin simplă elaborare textuală se adaugă și alte „semne" celor lingvistice. În același timp, dacă opera literară este compusă din semne, nimic nu ne împiedică s-o considerăm ca *semn* (cu sens schimbat) în ansamblul său. O „semiotică literară" este deci posibilă, dar numai în cadrul sistemului său specific de referință sincronică, al sistemului general al ideii de

literatură, prin restabilirea echilibrului în favoarea celei din urmă. Mai tot ceea ce se publică sub titlul de „semiotică literară“ (nu odată adevărat abuz terminologic) este, de fapt, semiotică pur lingvistică[73]. Hermeneutica ideii de literatură recuperează „semiologia literară“, se nuanțează și profită de pe urma sa, dar o interpretează în sensul său, dîndu-i un alt înțeles, corespunzător.

O primă problemă, esențială, privește diferențierea literaturii de alte sisteme de semne, în cadrul complexului semiotic larg denumit cultură (în sensul semiologiei culturii practicată de I. M. Lotman, de pildă). Criteriul, bineînțeles, este specificitatea semnului literar, care poate „întoarce“ în favoarea sa mai toate clasificările și caracterele recunoscute semnului lingvistic. Operația n-a fost încă întreprinsă în mod sistematic, dar cîteva piste au fost deja sugerate. A reduce semiologia literaturii doar la semiologia *literei*, a *literalității*, nu este posibil deoarece, cum știm, litera pură (chiar în accepție letristă) nu constituie singură literatura. Pentru a nu mai aminti de existența *literarității* (V, 6, 7) („statut semantic specific“, ce caracterizează orice text literar prin raportare la cele ce nu sunt literare), realitate care absoarbe și transcende *literalitatea*. Clasificarea semnelor în *iconice*, *indici* și *simboluri* (C. S. Peirce), interpretată uneori restrictiv (în sensul că, în literatură, numai semnele *iconice* sau *simbolice* ar fi funcționale, „estetice“ etc.) oferă o bună bază tipologică. „Iconocitatea“ literaturii pare să fie asigurată de preponderența „imaginii verbale“ (W. K. Wimsatt: *The verbal icon*), în accepția largă: imagine picturală cu dimensiunea metaforică și simbolică[24]. Analiza dovedește însă existența tuturor categoriilor de semne în toate textele literare[75]. Totul în text este semn literar: imagini, teme, motive, personaje etc.

Fecundă, deși departe de a fi modernă, sau descoperită de Saussure, este și teza „arbitrarului semnului lingvistic“[76] perfect aplicabilă și semnului literar, deci și literaturii. Dacă „arbitrar“ înseamnă „nemotivat“, „nonnecesar“, lipsa relației obligatorii între semn și sens/semnificație, rezultă că atît autorul cît și cititorul pot interpreta semnele lingvistice în și prin tot felul de operații, combinații și accepții globale posibile. Opera ca semn literar s-a desprins „nemotivat“ de semnul lingvistic, configurîndu-se ca semn cu motivație, sens și semnificație proprie, intrinsecă. Acest semn se semnifică doar pe sine. Semiologii estetico-literari vor defini o astfel de situație drept semn situat în centrul atenției, centrare asupra

semnului însuși, echivalentă cu funcția estetică[77] („poetică“) în sensul modelului Jakobson, V, 6, 6). Într-o altă formulare, se poate vorbi și de „semne pure“ (în accepție mallarmeană), sau de semne fără referent, ori nu identice cu referentul lor. Cît privește ideea de *indice*, ea poate fi interpretată în sensul cel mai clasic posibil, inclusiv de semn sau indiciu de personalitate al operei, al coeficientului de originalitate etc.

10. Nuanțarea și îmbogățirea ideii de specific literar continuă prin precizarea și dezvoltarea ideii de semn literar ca purtător de *sens* și *semnificație literară*. Constatăm și în acest caz o revalorizare și o reinterpretare a unor noțiuni de origine pur lingvistică. Ele sunt, desigur, ca și în cazul ideii de semn, foarte vechi, cu rădăcini — pentru a ne limita doar la Europa — încă din Antichitate (stoici, Sf. Augustin). Exegeza medievală cunoaște, cu mici variații, patru sensuri ale textelor sacre: *istoric* sau *literal*, *tropologic*, *alegoric*, *anagogic* (mistic)[78], și această schemă poate fi aplicată și textelor literare. În genere, toate teoriile și lecturile simbolice, „cu cheie“, cifrate, ermetice etc.[79] atribuie literaturii, „înțelesuri“, „conținuturi“, „sensuri“ ascunse, variate, interpretabile. Ideea de bază: lectura literară, știm acest lucru, deși prioritară și indispensabilă, nu este și suficientă. Literatura este în același timp *literă, literală și transliterală*. Litera „spune“ mai mult și mai multe decît „spune“ efectiv. O serie de clarificări moderne din domeniul semiologic-lingvistic ne ajută să definim — foarte succint și cu mai multă claritate — această realitate scoasă demult în evidență.

Definiția celebră a lui Saussure dată semnului: sinteză de *signifiant* (imagine acustico-grafică) și *signifié* (concept)[80] este perfect aplicabilă *grosso modo* și literaturii. „Semnificantul“ *(signifiant)* corespunde textului literar, „semnificatul“ *(signifié)* la tot ce „spune“ acest text pe toate planurile posibile. Recunoașterea raportului constant, indisociabil, mobil și alternativ-dialectic al celor două nivele duce la concluzia unității semiologice a literaturii ca și la înlăturarea oricărui exclusivism. *Semnificatul* nu poate fi sacrificat în favoarea *semnificantului* și invers. Semantica literaturii nu se confundă cu semiologia literaturii. Orice deplasare a raportului *signifiant/signifié* se răsfrînge indirect asupra literaturii în totalitate: o definiție a literaturii ca „sistem semiotic secundar“ este deci în același timp excesivă și insuficientă. La fel de bine literatura poate fi înțeleasă și ca sistem „primar“ și „secundar“.

Relația de presupunere reciprocă dintre *significiant* (partea „sensibilă", „scriitura") și *signifié* (realitatea extralingvistică, „absentă") — echivalentă cu efectul produs de textul literar — este definită *sens* sau *semnificație*, ori — după cum ni se pare mai legitim — și una și alta. (Să ne reamintim și de stratul semnificațiilor în fenomenologia lui R. Ingarden.) Prin extensie și extrapolare se poate deci spune că literatura este și *sens* și *semnificație*. Mai mult chiar: literatura este prin definiție *sens* și *semnificație*. Distincția credem că trebuie păstrată în linii generale oarecum în accepția dată de Frege: *Sinn* (= sens, signifié) și *Bedeutung* (= semnificație, referent al unui semn, „funcția referențială" în modelul lingvistic al lui Jakobson). *Sensul* definește obiectul desemnat, *semnificația*, modul, totdeauna variabil, cum este definit un obiect. Diferența ar fi între luna (astronomică) și luceafărul (de dimineață și seară, inclusiv simbolic). Pentru a fi ceva mai stricți în definiții: 1. *sens* = conceptul sau sensul de bază, esențial, imediat inteligibil, clar și distinct al unui enunț sau definiții stabile instaurate de tradiție și acceptate prin consens; sensul are totdeauna o expresie sintagmatică explicită; 2. *semnificația* = sens particular, colateral, variabil, extensiv, „în situație" contemporană, în funcție de diferite judecăți și contexte, expresie a tuturor relațiilor posibile; semnificația este rezultatul unui raport asociativ, paradigmatic (relații *in absentia*), explicit și implicit. (Am atins această problemă și în capitolul introductiv.)

În termeni literari, distincția duce la recunoașterea unui: 1. sens de bază, univoc, specific, dominant și a unei pluralități de semnificații nu mai puțin legitime și posibile pe diferite planuri (emotive, informative etc.). În cazul ideii de literatură, sensul de bază este accepția clară și distinctă, tradusă printr-o definiție-enunț explicit, de ex.: *literatura este literă;* 2. semnificația este reformularea sau reinterpretarea aceleiași idei în funcție de diferite contexte explicite sau implicite, de ex.: literatura este „literă" (ghilimelele au rolul particularizării și contextualizării) într-una din accepțiile atestate: semn grafic, domeniu sacru/profan, studii gramaticale, cultură, „litere frumoase" etc. Sensul de bază, fundamental, tinde să se sustragă oricăror relații posibile; semnificațiile — dimpotrivă — vin să i se adauge din abundență prin integrare în contexte variate. Distincție, bineînțeles, esențial teoretică. Asimilarea ideii de *sens* duce la concluzia că orice operă literară, literatura în genere, este eminamente simbolică (postulat al „noii critici"). Inclusiv datorită faptului că *sensul/semnificatia* unui simbol este dat de traducerea sa inevitabilă prin alte simboluri. Literatura este deci constituită dintr-o serie deschisă de simboluri.

Toate aceste realități au putut fi formulate și într-o altă terminologie în bună parte tradițională. Deosebirea dintre sensul *explicit/implicit*, corespunde sensului *literal/spiritual*. Semnificația devine posibilă prin trecerea de la literal la neliteral. Semiotizarea *(semiozis)* constă în faptul că textul spune altceva decît pare să spună, „trădîndu-se" permanent pe sine. Unii vorbesc chiar de o adevărată „inversare" a sensului literal sau de o „marginalizare" a sa. Din acest punct de vedere, formula „lectură infidelă" este de o mare banalitate. Disocierea sens *denotativ/conotativ* operează același sens. Planul *denotativ* aparține literalității, enunțului, primei informații, cel *conotativ*, la tot ce i se adaugă, la un al doilea nivel accidental, complementar, simbolic etc. În mare, se repetă schema cunoscută limbaj practic/limbaj poetic. Totalitatea asociațiilor, sensurilor figurate, suplimentare aparțin *conotației*, echivalent al *metalimbajului*.

Nu mai puțin „specifică" este și definiția limbajului literar ca *polivalent* sau *polisemic*, noțiune care traduce pluralitatea de semnificații a textului de esență pluridimensională. Literatura este polisemică, fenomen de suprasemnificație prin excelență. Ea se instalează în spațiul semnificațiilor multiple (unii spun „plurale") și al „țesăturii" sau „jocului" dintre ele. Trubadurii aveau deja noțiunea „diverselor semnificații", a „cuvintelor cu diferite sensuri"[81]. Indeterminarea care rezultă este exprimată printr-un alt termen de mare succes: *ambiguitatea*. Limbajul poetic-literar este eminamente ambiguu, din cauza multiplelor sale semnificații. Caracterul imprevizibil și inepuizabil al acestei situații a făcut să se vorbească, sub influența teoriei moderne a informației, de entropie maximă. De unde și capacitatea de *obscuritate* radicală a limbajului și textului poetic-literar. O serie de termeni tradiționali surprind tocmai fenomenul în cauză: *ornatus difficilis* (în vechea retorică), *trobar clus* (la trubaduri), *non so che* sau *je ne sais quoi* (la poeții baroci) etc. Toți sunt precursorii *inefabilului* mai mult sau mai puțin modern.

Care este cauza semnificațiilor multiple? Teoretic, postularea unui sens de bază este perfect posibilă: „Ceea ce ne-ar veni în spirit, în primul rînd, dacă n-ar juca nici un rol contextul" (L. Bloomfield)[82]. În realitate, rolul contextelor este

determinant în toate împrejurările. Ele sunt atît de variate, încît se poate efectiv vorbi de o adevărată indeterminare textuală și contextuală. Textul este prins, cu alte cuvinte, într-o vastă și inepuizabilă rețea de asociații pe diferite planuri și în diferite sisteme de referință: subiectiv-personale, intelectuale, culturale, ideologice, sociale, istorice, etc. în care sunt implicate latențe verbale, emoții, credințe, valori, idei, în serie istorică deschisă[83]. Căci textul are o dimensiune sociotemporală hotărîtoare, concretizată în acte diferențiate de recepție în succesiune. Însăși această „hermeneutică a ideii de literatură" este profund condiționată contextual. Dacă semnificațiile pe care le atribuim literaturii sunt, în parte, diferite și mai numeroase și *altfel* formulate decît la alți hermeneuți occidentali, aceasta se datorește faptului că noi lucrăm într-un context cultural-ideologic foarte specific determinat istoric. Literatura este un act de limbaj vehiculînd un univers semnificativ în funcție de contexte specifice. Cuvîntul de ordine al filozofiei analitice anglo-saxone a limbajului *meaning is use* (semnificația este modul de folosire) poate fi deci preluat și în acest sens. Literatura depinde de modul cum o folosim, o integrăm într-un context sau altul.

Toate aceste constatări se răsfrîng în mod direct asupra ideii de literatură și a definiției sale. Ea este o artă a semnificațiilor, un univers semantic, un limbaj semnificativ, o realitate polisemică, posibilă prin faptul că limbajul are sensuri și semnificații numeroase. Astfel de formule, care consacră caracterul specific semantic al literaturii, sunt frecvente în semantica actuală a literaturii, formulă preferabilă „semioticii literare". Aceasta din urmă tinde să rupă relația *signifiant/signifié*, să izoleze și să privilegieze doar primul termen și să se dezintereseze ori să respingă total pe al doilea. Literatura și „scriitura" n-ar fi decît *du signifiant*, „regnul semnificantului", respectiv „forma" și „tehnica" sa. Semnificatul este trimis la plimbare. Ideile, valorile, concepțiile de viață etc. sunt deci excluse. Chiar dacă literatura și poezia n-ar avea nici un semnificat specific, literatura putînd semnifica practic orice, ea are totuși *un* semnificat *oarecare* în orice ipoteză. Obsesia „formei pure" (IV, 6, 5) care suprimă total funcția culturală a literei (cu o formulă anglo-saxonă: *formalistic fallacy*), reapare deci într-o formulare semiotică: antisens, antisemnificație, *sens deçu*, „deceptiv" etc. Idealul unei poezii pure, total asemantizate, n-a fost și nu poate fi realizat decît în unele experiențe de avangardă. Vidul semantic atrage obscuritatea radicală. Doar poezia abstractă, inclusiv a „semanticii concrete", corespunde efectiv acestei definiții.

Observațiile de mai sus duc la concluzia că literatura este o totalitate de semnificații, a referințelor spiritului autorului și a referințelor spiritului cititorului[84], respectiv ale contextului virtual total. Ea este un ansamblu potențial de semnificații pe ambele planuri, realizat într-o unitate semnificativă indivizibilă. Opera literară individuală concretizează, la fel, o semnificație globală cu dominantă specifică. Personalitatea și „noutatea" sa constă tocmai în această unitate și originalitate semantică indivizibilă[84 bis].

11. Deplasarea spre, sau mai bine spus recuperarea și chiar confiscarea (în bună parte abuzivă) a ideii de specific literar de către definiția lingvistică a literaturii continuă prin asimilarea sa de către alte două noțiuni din aceeași sferă: *structura* și *sistemul*. Coextensive, corelative, profund solidare, ele sunt înțelese în mod curent în „structuralismul" contemporan drept adevărate sinonime cu funcționalitate reciprocă. O definiție tip: „În primul rînd o structură oferă un caracter de sistem. Ea constă în faptul că o modificare oarecare a unui element al său atrage modificarea tuturor celorlalte"[85]. De unde trei teze complementare: a) limbajul literar este sistem-structură; b) opera literară este sistem-structură; c) literatura, în ansamblul său, este sistem-structură. Definiția literaturii se precizează și se adîncește pe toate aceste trei planuri.

Trebuie precizat că, în materie de limbaj, Saussure — care trece drept fondatorul structuralismului — n-a folosit decît ideea de *sistem*, niciodată pe cea de structură: „Limba este un sistem ale cărui părți, în totalitate, pot și trebuie considerate în solidaritatea lor sincronică". Ordine proprie, solidaritate unde *tout se tient*, totalitate ca punct de plecare al analizei părților, acestea sunt ideile de bază[86]. Formulele derivate: „sistem de semne", „sistem de semne arbitrare și convenționale", „sistem de semnificații" etc. se aplică în mod esențial doar limbajului în general. Transferul asupra limbajului poetic sau literar devine inevitabil prin contaminare și deducție logică (inclusiv modă literară); limbajul literar are propriul său sistem, consubstanțial și analog limbii: „sistem semiotic literar", „structura limbajului poetic". Urmează con-

cluzia: „Literatura ca structură verbală", „literatura este substanța verbală și structurală care a primit formă". Se descoperă în același timp că sistemul are proprietăți poetico-literare imanente prin posibilitățile sale de structurare intrinsecă: „formele simple" (A. Jolles), „poezia gramaticii" (R. Jakobson).

Aceleași principii aplicate operei literare duc la concluzia că ea este un „sistem" sau o „structură" de semne și semnificații, cu centru organizator radiant și logică proprie, stratificată pe diferite nivele, care pot fi eventual grupate tripartit: *substructură*, *structură* propriu-zisă, obiectivă, materializată în limbaj și *suprastructură;* totalitatea semnificațiilor germinate de *structuri* și organizate ca *structură*, proiectate și concentrate într-un „univers literar"[87]. Alte stratificări au în vedere stratul sunetelor, semnificațiilor, lumea obiectelor, schema lor (R. Ingarden), a sunetelor, unităților de semnificație, imaginile și simbolurile, „lumea" poeziei, moduri, tehnici literare și genuri (R. Wellek — A. Waren)[88]. Esențial, din punct de vedere structuralist, nu este însă identificarea și clasificarea structurilor posibile, ci faptul că ele constituie o rețea organizată de raporturi mobile, variabile de la caz la caz, a căror coerență poate fi surprinsă, studiată, definită și structurată într-un „tipar" *(pattern)*. Preocuparea de bază este: cum acest sistem-structură funcționează, cum este el posibil?

Definița „literaturii" sub toate formele (IV), inclusiv a *literarității* (V, 6, 7.), în termeni de *sistem-structură*, este deci nu numai posibilă dar și firească, în prelungirea seriei: limbaj-semn-sens-semnificație literară. Definițiile abundă: „sistem de semne" (I. M. Lotman), „sistem de semne specifice" (M. Bahtin), „sistem de semne conotative" (T. Todorov), „sistem signifiant" (R. Barthes) și alte formule de acest gen, cu rădăcini — mărturisite sau nu — în cîteva idei fundamentale ale formalismului și structuralismului slav, izvorul direct sau indirect al acestei concepții[89]. Repetiția lor mecanică, nu numai că neagă, dizolvă sau subordonează specificitatea operei literare individuale, ceea ce este firesc, dar tinde să ignore totodată și corelarea obiectivă a sistemului literar cu alte sisteme. Acest fapt tinde să scoată literatura din istorie, cultură și din toate sistemele sale de valori, care o interpretează pe multiple planuri. Teoria „seriilor literare" a formaliștilor ruși corecta, încă de la început, acest radicalism. Sistemul literar aparține implicit și unei totalități istorice și culturale dinamice, care se repercutează inevitabil în operă

la nivel lingvistic, dar și filozofico-ideologic, social, estetic etc. De unde, integrarea sistemului operei individuale în diferite sisteme literare supra-ordonate: tradiții, convenții, norme constituite în diferite moduri: procedee, forme, genuri, stiluri etc. Sisteme în sisteme, deci, situație ce poate fi definită și ca „polisistem" (I. Even-Zohar)[90]. Dar trebuie să ne reamintim că, în toate aceste împrejurări, sistemul (structura) lingvistică nu este sinonimul sistemului (structurii) literare.

Trecerea în revistă a caracterului sistemului (structurii) literare, prin rezumarea accepțiilor în general acceptate, ne ajută să înțelegem mai bine, în adîncime, modul de constituire și funcționare al acestui mecanism. Un prim aspect este unitatea, totalitatea, ansamblul organizat. O serie de formule foarte vechi au, în mare, aceeași semnificație: „formă internă", „organism", „microcosm". Ezitarea traducătorilor începutului *Poeticii* lui Aristotel (1447 a) exprimă o adevărată dilemă: arta poetică „în sine" sau ca „totalitate" cantitativă? Noțiunile sunt de fapt implicate. Unitatea are o ordine proprie, o coerență interioară, imanentă, o „convergență mutuală" (Platon, *Phaidon*, 268 d). De unde solidaritatea fundamentală a oricărui ansamblu structurat. Ea este asigurată de un sistem de „legi" și reguli specifice, condiționate intern și extern, capabil de continuitate și autoreglare. Manifestarea unității are un caracter de interdependență funcțională, în sensul că totalitatea elementelor sistemului se află într-o permanentă relație de reciprocitate. Modificarea unui element atrage modificarea întregului ansamblu și invers. Relația dinamică *tot/parte* este permanentă și determinantă. Solidaritatea care rezultă din prezența simultană a elementelor sistemului are un caracter sincronic și este percepută ca atare sub formă de structuri stabile, universale, constante și invariante. Coeziunea structurală integrează și reorganizează peste tot aceleași elemente recurente. Sistemul are un caracter circular, predispus permanent permutațiilor în interiorul său. Din toate aceste cauze ciclic-comutative, el prezintă, sub raportul observației și descrierii, pericolul tautologiei și al redundanței.

Pe plan hermeneutic, două sunt consecințele esențiale: 1. Nu există semnificații și deci lecturi și interpretări corecte unice. 2. Există doar mai multe semnificații și interpretări la fel de corecte cu două condiții: a) toate să aibă o atestare textuală, explicită sau implicită, fie și minimală; b) să se încadreze unui sistem coerent și consecvent de lectură și interpretare. Pot fi deci înregistrate tot atîtea interpretări

ale ideii de literatură cîte îngăduie textele, contextele, sistemele de referință și perspectivele adoptate. Din structura „adîncă" sau „absentă" a acestei idei putem extrage o pluralitate de semnificații. De altfel, toate preconceptele metodologice adoptate duc la aceeași concluzie: ideea de literatură constituie un sistem unitar, izomorf, a cărui lectură simultan-sincronică este perfect posibilă. Mai mult: ea poate fi „formalizată" într-un „model" al ideii de literatură care ne oferă întreaga schemă de bază și modul său esențial de funcționare. Concluzia acestei hermeneutici propune tocmai o astfel de soluție (IX).

12. Și mai specială, ca să nu spunem specioasă, este definirea literaturii și specificului său ca *text* și *textualitate*. Noțiunile, de mare succes, circulă azi în accepții foarte particulare. Încă un episod al unei lungi tradiții terminologice, care — în domeniul hermeneutic al *literei* în care ne mișcăm — nu poate fi în nici un caz escamotată. Nu putem omite, în același timp, nici faptul că ceea ce ne preocupă, în acest plan de interpretare, este doar ideea de *text* și *textualitate* literară ca echivalente ale *literarității* și a celorlalte formule solidare trecute în revistă. Precizarea este esențială și vom vedea imediat de ce.

Trebuie risipită de la început enorma confuzie, foarte răspîndită, dintre noțiunea de text lingvistic și text literar. Textul lingvistic poate defini orice tip de enunț sau discurs verbal, cel literar doar expresia și discursul verbal căruia-i recunoaștem, dintr-un motiv sau altul, caractere „specific-literare". O convorbire orală este un text verbal. Un roman, o poezie este tot un fenomen (text) verbal, dar cu finalitate sau rezultat „artistic", „poetic" etc. Textul oral-scris (= „exprimare verbală închisă") *(abgeschlosene)* ascultă de normele unei limbi, textul literar de normele care le impune o intenție artistică ori sunt proprii unei lucrări literare, ale unei tragedii[91], de pildă. Urmează deci a face o disociere radicală între text *poetic/nepoetic*, între materialul lingvistic și textul literar. Toate analizele, interpretările și „explicațiile de text" au în vedere doar acest gen ultim de texte.

Ne întoarcem, în mod inevitabil, la o serie de noțiuni vechi, recuperabile în sensul sistemului nostru de referințe. Etimologic vorbind textul rămîne, cum știm, o „țesătură", o „rețea", o *texture* (II, 1, 6). El nu se confundă însă — inclusiv în planul „literei literare" — nici cu ideea de *carte*, nici de *operă*, nici de *compunere poetică*. Distincțiile apar încă din Renaștere. În același timp devine evident că opera are o „structură" *(tissure de l'oeuvre)*[92], că există o *belle contexture* (Montaigne, II, 10) etc. Textul este doar unul din elementele constitutive ale literaturii, dar printr-un aspect al său esențial el „este" și face posibilă însăși literatura.

Textul constituie prin definiție ceea ce este scris sau care poate fi scris („scriptibil"). În materialitatea sa grafică, literatura este intrinsec text (suport, semn, reprezentare, formă scrisă). De unde și enorma dilatare a noțiunii de text urmată de reîntîlnirea cu ideea de totalitate (IV): textul cuprinde tot ce este scris și tipărit „negru pe alb", de la cartea de telefon la reclamale publicitare, de la rețetele de bucate (și alte *Gebrauchstexte*) la literatura populară, de masă și paraliteratură (IV, 6). Textul cuprinde, în această accepție extensivă, și toate producțiile orale, de orice gen. Fenomen de limbaj scris și oral, textul include tot ceea ce s-a scris și s-a spus, orice fel de enunț al limbii scrise și vorbite[93]. El coincide cu o frază sau cu o carte, de la cea mai mică unitate tipografică la un ansamblu de scrieri. În această accepție, textul se confundă cu ideea de *corpus*, de colecție de scrieri a unui autor, de un anumit gen sau dintr-o anumită perioadă. Sensul poate fi și metonomic: „textul utopic" sau „liric" este constituit, de pildă, de totalitatea scrierilor utopice sau lirice.

Concurența, substituirea și chiar dislocarea ideii de „literatură" de către „text" devine deci posibilă. Ea este curentă în perioada actuală: literatura nu formează decît un „singur text" (R. Barthes), orice text este literatură, natura textului și a mesajului verbal literar sunt identice etc. De unde rezultă, în termenii care traduc ideea de specific literar, că textul preia toate caracterele sale: el poate fi „artistic" (I. M. Lotman), „poetic" (M. Riffaterre), „estetic" (H. F. Plett), în sensul că acestor calități (care de fapt se confundă) le corespunde o formă particulară de text și scriitură, o structură textuală specifică. Textualitatea astfel definită epuizează ideea de artistic, poetic, estetic literar. În același timp, consecință implicită a omologiei *literatură = text = totalitate de texte*, poeticitatea, literaritatea pot fi descoperite în orice tip de texte, în toate categoriile de discursuri verbale sau scrise. Alte note ale operei literare (= literaturii) sunt transferabile în mod analog textului și invers: unitatea, limitarea, închiderea *(cloture)*. Dar în măsura în care există un specific-literar tex-

tual, teza diametral opusă devine la fel de legitimă: textul nu se confundă total cu „poeticul" sau „literarul", ci doar parțial. Ca să intre în literatură textul trebuie să fie învestit cu o funcție literară. Ceea ce duce la distincția cunoscută, inevitabilă: *text literar/neliterar = text/nontext = literatură/nonliteratură*. În această împrejurare, literarul (literaritatea) își păstrează aceeași calitate intrinsecă, textul constituind doar suportul său scriptic. Situație circulară cu care ne-am întîlnit adesea.

O regăsim de altfel la toate nivelele definiției textului, care se suprapun integral peste elementele specificului literar, respectiv ale literarității. Înțeles ca limbaj (literar), textul (literar) preia de la acesta: „țesătura" de relații lingvistice, secvența demarcată cu început și sfîrșit, coerența structurală, sistemul invariant de raporturi și convenții, organizarea ca „model secundar" în raport cu limbajul natural, „primar", caracterul semiotic particular[94]. Exprimat, limitat, structurat, textul (= semn lingvistic actualizat în mod particular) se manifestă (conform definiției curente) la nivel verbal, sintactic, semantic. Doctrina actuală pune un enorm accent pe acest din urmă aspect, care modifică în mod radical „vechea" noțiune de text. Cea „nouă"[95] vede în text doar un „sistem" sau „hipersistem" semnificativ cu mesaj polivalent deschis prin definiție, al cărui joc infinit echivalează cu un mecanism autonom de funcționare în continuă dezvoltare. Sensul explicit, literal, este scos din discuție în favoarea autogenerării spontane de semnificații pe măsura „producerii" lor (asupra conotațiilor sale ideologico-economice, foarte puternice, vom reveni pe larg, VI, 3, 4).

Noțiunea-cheie este deci „producția de sens" sau „practica semnificativă", indiferent de sistemul semiotic ce-i dă naștere la întretăierea scriiturii și a lecturii: textul ca autoproducere de semnificație prin sugerarea propriei descifrări, text generator de o infinitate de „texte"[96]. Orice poate genera semnificații, orice „debordare a semnificantului" este text. Acesta poate fi de orice natură, lingvistică, dar mai ales translingvistică: „picturală, onirică *(Traumtext)*, corporală, socială etc. Textul nu mai coincide cu „opera", ci doar cu tot ce produce semnificație, cu tot ce este semnificant, printr-o extensie enormă (dar consecventă) a noțiunii (consacrate) de polisemie. Pentru a reveni la domeniul literar, trebuie să facem apel la noțiunea de *pré-texte (avant-texte)*: proiecte, schițe, variante, rezultate din oscilarea și ezitarea textului: însemnări spontane, ștersături, bruioane, note etc., care fac „sistem" cu textul „definitiv"[97]. Litera introduce sensul și sensul „produce" litera în actul integral al scriiturii. Ca „producția" să funcționeze este deci nevoie de: a) un text scris, literal (în caz contrar lectura repetată, productivă, ar fi imposibilă); b) să indice el însuși un sens de parcurgere și descifrare; c) să beneficieze de acte de lectură în serie (fenomen semiotic, dar și cultural-istoric).

Această situație semiotică (de redus constant la dimensiunea sa „literară") cunoaște și alte variații terminologice. Toate sunt pe tema semn/sens-semnificație, structură profundă/de suprafață, text latent/manifest, subtext/supratext. *Genotext* și *feno-text* (Iulia Kristeva) definește, în acest spirit, momentul genetic și aspectul fenomenistic al textului: ceea ce preexistă și se manifestă într-un text dat: „înainte" și „după" textualizare. Într-o altă accepție *pré-texte*-ul denotează condițiile de producție, în timp ce *horstexte*-ul totalitatea referințelor sale. Fiind un mod de semnificații în continuă expansiune, prin lecturi deschise, rezultatul lor poate fi considerat la fel de bine drept și un *meta-text*. Cînd se lasă prins într-o taxinomie (genurile literare, de pildă), se poate vorbi și de *architexte* (G. Genette)[98]. Jocul nomenclaturii poate continua . . .

O idee centrală se ridică deasupra celorlalte: cvasi-mașina producătoare de semnificații. Textul devine ultimul avatar al Cărții absolute, fundamentale, impersonale (IV, 2, 3). Este o adevărată Scriptură în sensul cel mai pur al cuvîntului: profundă, enigmatică, plină de înțelesuri multiple. Ele nu sunt epuizate niciodată fiindcă Textul-Carte se scrie mereu. Desprins și total emancipat la prima vedere de sistemul Literei, Textul este recuperat și reintegrat în cele din urmă aceleiași structuri unitare.

13. Traducerea acestor noțiuni (abstracte) în termenii teoriei moderne a comunicației (și mai abstracte) devine inevitabilă, consecință directă a mentalității scientisto-pozitiviste actuale. Sistemul ideii de literatură poate încadra efectiv date ale teoriei comunicației datorită faptului că literatura are, într-adevăr, o bază de comunicare lingvistică. Dar, ca și în cazurile anterioare ale limbajului, semnului, sensului și semnificației, structurii, sistemului, textului, intervine nu mai puțin procesul esențial de disociere, de specificizare. Urmează deci să distingem cu claritate notele definitorii ale *comuni-*

cării literare. Noțiunea în sine nu este nouă de vreme ce și Fr. Schlegel o folosește *(Lyz.Fragm., 98: schriftstellerische Mitteilung)*. Mai mult, el intuiește însăși schema de bază a comunicării: emițător, mesaj („ceva de comunicat"), receptor („cui de comunicat"). Definițiile actuale, multe foarte sofisticate ale comunicării, nu spun în esență altceva.

Bineînțeles, schemele moderne sunt mult mai complicate și cu terminologie mult mai bine precizată. Paradigma comunicării verbale, în varianta cea mai elaborată (R. Jakobson), prevedea un emițător (locutor, destinatar), receptor (destinatar), un mesaj transmis într-un cod, prin stabilirea unui contact, într-un anumit context[99]. Comunicarea constă în transmiterea de mesaje între un emițător și un receptor printr-un sistem de semne și semnale codate. Se înțelege de la sine că, în cadrul acestei scheme generale, toate definițiile anterioare ale literaturii devin acte de comunicare lingvistică. Faptul că limbajului i se spune „canal", iar textului „act de comunicare orală sau scrisă condiționate de context" nu schimbă situația de bază. Problema rămîne una și aceeași: prin ce se deosebește comunicarea poetică, *în* poezie, comunicarea literară, *în* literatură, de comunicare uzuală?

O primă observație — probabil cea mai importantă — privește atitudinea literaturii față de propriul său cod, respectiv limbaj. Ea i se supune inevitabil, dar în același timp tinde să se elibereze de rigorile sale. Față de primul cod, al limbajului, literatura introduce un al doilea cod, secundar; codul literar se suprapune *grosso modo* peste cel lingvistic, pe care începe să-l exploateze[100]. Urmarea este că limbajul (literar) este solicitat să transmită o infinitate de mesaje, obiect al unei codificări multiple. Fenomenul este cunoscut sub numele de polivalența sau polisemia limbajului, simbolică sau semantică, grupată într-o „macro" și „micropolisemie"[101]. Comunicarea simplă este lineară, unidimensională, în timp ce textul este pluridimensional. Se uită adesea că înainte de orice comunicarea literară este însă o comunicare culturală, o informație transmisă într-un cod cultural, că mesajul primordial și esențial al literaturii este de ordin cultural. Este însuși sensul procesului de educație culturală (III). Faptul a făcut pe unii semiologi să vorbească, îndreptățit, în primul rînd de semne culturale cu aplicație literară. Literatura europeană este expresia codului literar al culturii europene[102]. Evident, codurile literare sunt multiple: în primul rînd lingvistice, dar și retorice, simbolice, tematice, genologice, ideologice etc. În toate aceste împrejurări, literatura preia sau se supune unor convenții date, acceptate. Textele respectă coduri limitative și prescriptive. A cultiva un gen literar înseamnă a prelua un cod literar specific, un „program", un mod de organizare prescris sau condiționat de un context. Propunerea de a „citi" literatura în coduri culturale (după unii în număr de patru: instrucție, informație, sugestie, ficțiune[103]) este deci legitimă.

Se produce, în același timp, o mișcare inversă: opoziția față de cod, eliberarea de constrîngerea codului. Orice cod literar se ridică împotriva altui cod anterior, tradițional, cu care intră inevitabil în conflict. Ceea ce s-a numit „estetica opoziției", „antiliteratura" (VIII, 4) etc., nu are în acest plan o altă explicație. Tendința literaturii este să se „decodifice" în permanență. La nivel lingvistic, ea introduce variante în codul lingvistic general, respectiv codul său individual, propriul său idiolect, nivel intermediar între *langue* și *parole*. La nivelul mesajului, scriiturii, literatura tinde să schimbe statutul semiotic al mesajului și să se transforme în propriul său mesaj (cf. Mc. Luhan: „medium este mesajul").

Mesajul identificat cu propriul său cod, aceasta ar fi definiția de bază a literaturii = comunicare (J. Rey-Debove), reluată cu mici variante: cod fără mesaj (G. Genette), mesaj inclus în cod (sau invers), mesaj centrat pe el însuși (R. Jakobson), mesaj ca atare, limbaj poetic ce se comunică pe sine (M. Corti), specificitate în sau ca mesaj etc. Funcția literară a textului constă în acceptarea textului scris ca mesaj intrinsec. Mesaj unic, cod special = poezia însăși. Individualitatea maximă (noutate, originalitate, *écart* etc.) atrage, în teoria comunicației, entropia maximă: imprevizibilul, surpriza, *attente deçue*. Literar = entropie inepuizabilă[104]. La nivelul operei se poate vorbi, în sfîrșit, de propriul cod al operei literare (M. Riffaterre), cod *a posteriori*, opus celui *a priori* (limba și genul literar). Totalitatea elementelor comunicării literare echivalează cu *literaritatea* propriu-zisă. Ambiguitatea, „duplicitatea" ar caracteriza toate părțile schemei lui R. Jakobson[105].

Se scoate în evidență, în același timp, că aspectele pur textuale nu sunt suficiente pentru definirea literaturii. Doar actul comunicării în întregime determină literaritatea empirică a textului (R. Escarpit, T. Van Dijk). Identificată cu „faptul" sau „fenomenul literar" propriu-zis (noțiuni cu care ne-am mai întîlnit), comunicarea este înțeleasă ca un *continuum*: proces global de emitere și recepție, de la autor la cititor (text-lectură), cu punct de plecare, sosire și de reîntoarcere

a mesajului (*feedback*, după unii elementul esențial al comunicării literare[106]). Între destinator și destinatar există o interacțiune care definește receptarea comunicării, efectul său. Imprejurare în același timp „pragmatică"[107] (receptarea fiind totdeauna „în situație") și variabil-istorică, în funcție de „orizontul de așteptare" specific fiecărei epoci (H. R. Jauss). Numărul, varietatea și orientarea lecturilor în toate sensurile devin inevitabile și esențiale. Permanenta decodare prin acte de lectură „trădătoare", *i.e.* interpretative în continuă fluctuație, produsă de comunicarea literară, definește, în acest din urmă înțeles, însăși ființa literaturii.

În termenii de mai sus, „comunicarea" poate fi totuși una de „masă" în sensul difuziunii sale masive, masificate? Expresia „comunicații de masă" *(Les communications de masse, Massenkommunication, Mass media)* tinde să disloce efectiv *literatura de masă, Trivialliteratur* etc., expresii consacrate (IV, 6 B) și s-o înlocuiască prin formule echivalente: *la culture des média, Kommunizierende Literatur* etc.[108]. Se observă însă cu ușurință că procesul comunicării se face, în acest caz, doar în sens unic, de la emițător la receptor, care numai „consumă" prin acte de lectură pasivă, unilaterală, „nepăsătoare". Funcția acestei literaturi (suma de texte) este exclusiv una de „folosință" (consumarea timpului, emoții de ordin „practic" etc.). Tendința sa este de a se disocia și a se substitui total ideii de valoare literară. Devierea dintre cod și mesaj fiind inexistentă, abaterile total absente, informația sa artistică este nulă, constituită doar din stereotipi și clișee. Un element de bază al comunicării literare nu se regăsește deci în „literatura de masă".

Se poate totuși vorbi cu adevărat de o *comunicare specific literară*? Multe definiții actuale exprimă o astfel de idee la modul general. Literatura este asimilată unui „act de comunicare", unui „sistem codificat de semne" etc. Teza comportă nuanțe și rezerve. În multe cazuri contactul dintre emițător (scriitor) și receptor (public) este real și intenționat. Producția, distribuția și consumarea sunt fazele acestei comunicări publicistic-editoriale, care poate fi și involuntară, simplu efect inevitabil și incontrolabil. Publici o carte dar nu știi cu exactitate ce soartă va avea și ce public va atinge. Există însă o categorie largă de scriitori ce mizează deschis pe o comunicare reală, pe care o controlează. Autorii de „succes" se supun modelor și modelelor indicate, verificate. Ei au în vedere un „cititor implicit", precis, devenind la rîndul lor,

pentru această categorie, „autorii impliciți", nu mai puțin conturată cu precizie. O altă categorie mult mai restrînsă vizează un alt gen de „cititor implicit": lucid, curios de noi experimente, de efecte calculate. Poe, Mallarmé, Valéry aparțin acestui tip. Ei își retușează critic opera, propun variante, concep lectura operei lor ca o formă de colaborare și interpretare. „Versurile mele au sensul ce li se atribuie" (P. Valéry). Comunicarea se face în acest caz în ambele sensuri, dar cu mesaje schimbate, adesea foarte diferite în punctul de plecare și sosire.

De o comunicare specific literară se poate vorbi, în mod strict, doar la nivelul structurii sale esențiale și a modificărilor pe care ea le impune comunicării lingvistice uzuale. Se repetă de fapt situația care definește limbajul literar. Comunicarea literară a fost clasată printre „sistemele parțiale de comunicare". Specializarea o deosebește de comunicarea științifică, de pildă. Ea adoptă „forme literare", particulare. Vorbitorul literar emitent folosește limbajul *altfel*, în mod inedit, măcar în intenție. Intenția sa este exprimarea și implicit „plăcerea" acestei exprimări puternic personalizate și motivate estetic. „Frumusețea este informație" (I. M. Lotman), transmisă și receptată ca atare.

Impulsul prim, esențial, ireductibil, este totuși comunicarea? Lipsind interlocutorul real, „alteritatea"[109], din actul scrieturii, se poate vorbi în mod fundamental doar de „autocomunicare" și nu de „intercomunicare"[110]. Intenția originară a scriitorului nu este de a „comunica", ci doar de a se „autoexprima", exterioriza. Tot ce urmează este implicit, subsidiar, accidental. Limbajul face posibilă comunicarea, dar ea nu se confundă cu acesta. Schema comunicării literare este întîi Eu-Eu, apoi Eu-El (M. Corti). Dovadă și o serie întreagă de fenomene literare: autobiografii și jurnale secrete, uneori „în cheie" (S. Pepys); multe scrieri voit postume, accidentale, impersonale sau care nu transmit nici un mesaj; constatarea neputinței comunicării (admițînd că a existat această intenție); tăcerea, liniștea ca forme de comunicare a incomunicabilului; proiecte și forme literare care tind să se autonomizeze și să se „impună" peste voința autorului etc. A transmite conținuturi imaginare echivalează cu o simplă informație? Textul literar trebuie deci disociat de comunicarea literară, din toate aceste motive, situație doar de fapt, în condiții particulare date, restrictive[111].

*

La sfîrşitul acestei îndelungate operaţii analitice şi de interpretare, patru observaţii rezumative sunt necesare: 1. Inventarul complet al sensurilor şi semnificaţiilor specifice şi implicit autonomiste ale ideii de literatură încheie un parcurs care începe cu primele disocieri fundamentale: *literatură/cultură* (III), *literatură/totalitatea* scrierilor (IV). Ideea de literatură se prezintă, în cele din urmă, în întreaga sa personalitate semantică esenţială. Tabloul sensurilor fundamentale ale literaturii este deci încheiat, centru şi placă turnantă a hermeneuticii ideii de literatură. 2. Toate sensurile şi semnificaţiile „specifiste" ale literaturii tind spre clarificare şi radicalizare continuă. Vocaţia lor este disocierea şi esenţializarea permanentă spre recuperarea sensurilor cele mai pure posibil. 3. Contrar unor aşteptări sau prejudecăţi, accepţiile trecute în revistă se dovedesc, statistic şi teoretic, dominante şi azi. Actualitatea lor terminologică se păstrează deci întreagă. Regenerarea terminologică modernă rămîne mai curînd superficială sau restrînsă la cercuri strict specializate. Definiţiile *scrise, culturale, totale, specifiste-autonomiste* ale literaturii alcătuiesc un grup tenace, rezistent şi operativ de înţelesuri fără de care *literatura*, conform premiselor adoptate, nu poate fi nici gîndită, nici exprimată. 4. Tot ce urmează reprezintă doar consecinţele hermeneutice „ultime" ale integrării literaturii astfel definită în diferite contexte heteronomice sau în propriul său context, pe care şi-l produce din mers: literatura ce se afirmă şi se neagă pe sine, în toate sensurile, ca literatură. Pentru ideea de literatură acesta este, în cele din urmă, termenul ultim şi specific de referinţă. Bucla hermeneutică se încheie, întorcîndu-se la punctul de plecare.

VI

HETERONOMIA LITERATURII

Heteronomia literaturii se impune cu aceeaşi evidenţă ca şi autonomia literaturii. De unde, pentru hermeneutica ideii de literatură, acelaşi tip de lectură şi interpretare, orientate însă într-o altă direcţie. Demonstraţia ia un curs diferit prin explorarea unei noi zone de semnificaţii. Problema heteronomiei literaturii se conturase în mod indirect, implicit, cu prilejul analizei ideii de literatură „naţională" (IV, 5) şi „populară" (IV, 6 A). Acum ea se pune pe faţă, explicit, şi cu toate consecinţele. Definiţia literaturii a fost totdeauna condiţionată. Dar ceea ce a fost accidental şi implicit devine acum sistematic şi explicit.

Heteronomia literaturii introduce şi o altă mutaţie în sistemul ideii de literatură: sensurile de bază ale literaturii sunt părăsite. Ele par „epuizate" pentru a se da preferinţă unor noi semnificaţii, toate laterale, produse prin recuperarea ideii de literatură, gîndită şi formulată în accepţiile sale fundamentale, de către o serie de contexte sociale, economice şi mai ales ideologice, care introduc noi accepţii şi o nouă terminologie. Acestea, dintr-o cauză istorică sau alta, devin nu odată decisive, predominante, chiar exorbitante.

Rezultatul este o dilatare şi o îmbogăţire enormă a ideii de *literatură*, care se îndreaptă în alte direcţii. Ea îşi adaugă, incontestabil, noi dimensiuni. Dar, în acelaşi timp, ideea de literatură îşi asumă marele risc de a se lăsa dizolvată, de a deveni „altceva" şi în cele din urmă de a dispare pur şi simplu prin definiţii negative, ostile sau extrinseci fiinţei sale. Se produce un asalt puternic împotriva specificităţii, cu grade diferite de intensitate a contestării aspectului intrinsec literar, toate deosebit de periculoase. Specificitatea ar oferi în

același timp, după unele opinii, doar o imagine „săracă", uniformizată a literaturii[1]. Dar se pune și întrebarea inversă: reducționismul sistematic, radical, explicarea literaturii numai printr-o singură componentă, la care sunt reduse toate celelalte, n-o simplifică și n-o „sărăcește" și mai mult? Evident: riscul nr. 2 nu este mult mai mare decît riscul nr. 1.

O poziție echilibrată, care ține seama în același timp de logica intrinsecă a ideii de literatură, dar și de presiunea inevitabilă a contextelor în care ea este inevitabil prinsă, duce la următoarea concluzie: specificitatea și autonomia pură nu sunt nici soluții teoretic exclusive, nici realități de fapt, obiective. Această poziție absolutistă, intransigentă, este precară pe ambele planuri. Heteronomia contrazice autonomia, relativizînd-o în permanență. Autonomia pură este o iluzie sau un produs pur teoretic, al discriminării logice. Ideea de literatură este condiționată în mod constant de o serie de contexte, care determină și arbitrează între prioritățile, frecvențele și intensitățile sensurilor și semnificațiilor ideii de literatură. Heteronomia literaturii, principiu general, acceptat, nu anulează totuși imanența[2], deci autonomia literaturii. Autonomie nu înseamnă, în ultimă analiză, desprindere de context, ci numai de alte valori și semne deosebite aparținînd *aceluiași context*, prin discriminare în interiorul fiecărui context în parte. Ele singure condiționează sensurile și semnificațiile și deci diferențiază și impun una sau alta din definițiile ideii de literatură.

1. „REPUBLICA LITERELOR"

Primul concept bogat în sensuri heteronomice ale literaturii, reunite indistinct într-o sinteză terminologică este „Republica literelor". Ea constituie o adevărată răspîndire de accepții socio-ideologice. Vocația sa totalizantă și universalistă face ca unele din înțelesurile anterioare ale literaturii să fie incluse sau preluate, altele să fie dezvoltate, în sfîrșit cîteva note noi să îmbogățească efectiv ideea de literatură. Toate aceste evoluții și contribuții pot fi urmărite pe un număr mare de texte.

În același timp, conceptul de „Republica literelor" păstrează o particularitate autonomistă: el nu corespunde, de fapt,

în ciuda terminologiei sale „politice", nici unei realități socio-politice concrete, fără a fi totuși doar o simplă metaforă. „Republica literelor" exprimă, în ultimă analiză, un puternic ideal cultural, gîndit în absolut, pînă la limitele utopiei sociale. El funcționează conform logicii sale proprii. Dar întrucît operează cu „litere" această „Republică" *sui generis* se integrează, aproape fără voie, structurii „literare" de la care preia și căreia îi dă cîteva semnificații de primă însemnătate. În pofida aspectului său terminologic vetust, care face azi figură erudită și întrucîtva prețioasă, vitalitatea sa rămîne destul de mare, inclusiv în forme degradate, de loc comun publicistic.

1. Într-o accepție de bază — expresia începe să circule încă din secolul XV — „Republica literelor" preia în mod inevitabil ideea de totalitate (IV) a „literelor" (= cultură) cu care se identifică. Ea este *liberalium disciplinarum communione conventium* (M. Ficino), *bonarum litterarum societatem* (Melanchton), spațiul cultural comun al „literelor liberale", „bune", „umane" (III, 3—5) etc. Noțiunea, în acest plan, este atît de largă, încît ea include, precum în publicațiile savante ale secolului XVII (*Journal des Savants* etc.), totalitatea cunoștințelor culturale și științifice ale epocii. *Nouvelles de la République des lettres*, revista lui Pierre Bayle (1684), își propune să informeze despre toate tipurile de cărți și publicații literare și științifice. În acest sens — cantitativ, extensiv, global — „Republica literelor" înseamnă totalitatea sau ansamblul scrierilor nu neapărat literare, în sensul beletristic, estetic, actual al cuvîntului. Ea include, în limbaj tradițional, totalitatea lui *res litteraria*. Este *Republica per rem litterariam* (Leibniz). În același sens extensiv se va vorbi și de *Republica de libros*, de necesitatea de a „reuni" într-o bibliotecă toți autorii „Republicii literelor" etc. Ea cuprinde „scriitori în orice gen de literatură"[1]. Or, se știe bine că *Littérature*, în secolul XVIII, are un înțeles predominant cultural. Ideea de totalitate (= întreaga literatură, toate genurile literare) este din plin asociată „Republicii literelor" și în epoca actuală[2].

Sensul acestei „totalități" este atît de plin, coerent și consecvent, încît el se extinde la totalitatea scrierilor și scriitorilor în timp și spațiu. „Republica literelor" devine în felul acesta comunitatea literelor și literaților din toate epocile și toate țările. Membrii săi sunt contemporani, concetățeni, colegi de totdeauna și de pretutindeni. Solidaritatea dintre epoci,

generații, culturi devine posibilă, coexistența anticilor și modernilor, o realitate. În secolele XVII și XVIII expresii ca: „În Republica literelor printre scriitorii din toate epocile", „Literele ne încetățenesc în toate locurile și în toate timpurile"[3], sunt curente. Istoria literară ca inventar cronologic, fie și selectiv al acestei totalități, poartă titluri care identifică cele două noțiuni precum la Chr. Aug. Heumann: *Conspectus Reipublicae literariae sive visa ac historiam literariam iuventuti studiosi aperta* (1718), sau l'Abbé Irailh: *Querelles littéraires ou Mémoires pour servir à l'Histoire de la République des Lettres, depuis Homère jusqu'a nos jours* (1761). Pentru prima dată istoria literaturii — denumită azi „universală" — este concepută ca o unitate înțeleasă și studiată sub o singură emblemă.

2. Imaginea centrală — „Republica Literelor" — dovedește totuși că avem de-a face, în primul rînd, cu o accepție efectiv nouă a literaturii. Ideea, puternic orientată în direcție ideologică, este tradusă în termeni comunitari, civici, politico-sociali, în sensul existenței recunoașterii sau elaborării unei adevărate „constituții" aplicabile lumii literare de pretutindeni. Trei straturi de semnificații pot fi surprinse cu ușurință:

a) Într-un prim înțeles, „Republica literelor" reia, în sens laic, imaginea clasică, tradițională, a lui *Civitas Dei*. Ea exprimă ideea de comunitate și putere spirituală universală, republica ideală a literelor, realitatea intelectuală supremă. Referința culturală, de bază, se explică prin geneza, conținutul și structura eminamente culturală a ideii de „literatură". De unde și formulele clasice care încep s-o exprime: *civitas grammatica* la Honorius d'Autun, în Evul Mediu, *litteraria Respublica*, la Francesco Barbaro, primul umanist care — se pare — o folosește (1417)[4]. Alte definiții: *Politia literaria* (Angelo Decembrio, 1540), *orbis literarum* sau *poetas, philosopos reipublicae* (Gottsched), au circulație academică și universitară cel puțin pînă în secolul XVIII.

Cînd începe să fie tradusă în limbile moderne, ceea ce se întîmplă în mod frecvent odată cu secolul XVI, ideea primește în mod inevitabil puternice conotații „politice", adaptate sau derivate din vocabularul ideologic al epocii. Vom întîlni deci, în domeniul englez, expresii corespunzătoare: *Commonwealth of Learning, Republike which we call the advancement of Letters* (Ben Jonson), *Commonwealth of letters, Literary Republic, Literary Commonwealth, Republick of Letters* (Goldsmith), *Commonwealth of Wit and Learning* (Swift). Secolul Luminilor francez generalizează formule identice de mare răspîndire și notorietate: *La République des Lettres*, bineînțeles, dar și *l'Empire littéraire, l'Empire de la littérature, Le pays des lettres* etc. Circulația lor continuă și în cel următor (de ex.: *la république des sciences et celle des lettres*, Bonald) și chiar în secolul nostru nu numai la critici (Thibaudet) sau comparatiști (Etiemble), dar și în limbajul publicistic curent. Este un semn sigur de transformare a ideii în loc comun sau *topos* al culturii și conștiinței literare. Procesul poate fi la fel de bine urmărit și în sfera limbii și culturii germane: *Reich der Gelehrsamkeit* (Lessing), *Litterarischegeistige Republik* (Novalis), *Literaturstaat* (Görres), *Staat der Literatur* (Adam Müller), *die Republik der Gelehrten, die wissenschaftliche Gesellschaft*. Italienii cunosc aceleași expresii, generalizate încă din secolul XVII: *Republica Litteraria, Republica de'Poeti, Republica de'Letterati*, iar spaniolii chiar și mai înainte: *Académica republica o scholastica universidad* Villalón), *Ciudad literaria* etc.

b) Cînd ideea de comunitate nu mai exprimă o entitate abstractă, teoretică, o realitate spirituală absolută, ci se aplică unui grup uman coerent, solidar și animat de idealuri comune, „Republica literelor" devine sinonimul „comunității oamenilor de litere" în sensul profesional și social al cuvîntului. Accentul cade pe colectivitatea scriitorilor, savanților, oamenilor de cultură de pretutindeni. Este ceea ce definesc și dicționarele franceze ale secolelor XVII și XVIII: „Toți oamenii de studiu" (Furetière, *s.v.*), „toți oamenii de litere" (Richelet), „toți oamenii de litere considerați ca formînd un corp" (Trévoux). Noțiunea, de înaltă calificare și specializare, este specifică unui adevărat corp de elită intelectuală și ea apare și în formule ca: *eruditorum societas* (Erasmus), *Republica eruditorum, Gelehrtenrepublik* (Klopstock), *die Republik der Kenner* (Gerstenberg), *Città di dotti, Republica de los savios, des beaux esprits, les savants et les esprits de bon goût* etc. etc.

O notă esențială a acestui nou tip de „societate" este spiritul de corp *(universitas litterarum, societas magistrorum et disciplinorum)*, solidaritate morală, intelectuală și afectivă a membrilor săi, afinitatea și „înrudirea" spirituală, mîndria de a face parte dintr-o elită intelectuală și profesională, dialogul spiritual *(literarum consilium)*, convergența opiniilor și

preocupărilor (Vives: *consensus doctorum literaria civitas*). Gestul comunicării, refugiului și sprijinului reciproc este tipic. Izolarea morală dispare. Membrii „Republicii Literelor" „trebuie să se considere ca frați". Rezultatul: comuniunea spirituală (Boswell: *a community of mind*), schimbul intelectual, cooperarea culturală. UNESCO are deci o tradiție mult mai veche decît s-ar crede. În același timp, apar și primele forme instituționalizate, societățile literare și savante, produsele aceleiași epoci umaniste, care pune în circulație și conceptul de „Republică literară", precum *Solidalitas litteraria Rhenana* și altele de acest tip. Comunicările savante, corespondențele, schimbările de informații sunt scopul de bază. Atelierele tipografice umaniste de înalt nivel (Manucius, Estienne, Moretus), reunind erudiți, traducători, comentatori de texte clasice, joacă același rol intelectual.

Ceea ce se înțelege azi prin „viața" sau „lumea literară" este prefigurat și definit cu anticipație de aceeași „Republică a Literelor". Ea se confundă cu „grupul literar" *(Literatorum cohors)*, *Le monde littéraire*, *Il mondo letterato*, expresii care datează încă din secolul XVII. Formule ca: *the learned world*, *le monde savant*, *die Schriftstellerwelt* (Garve) exprimă în secolul următor același fenomen cultural-social pus pentru prima dată sub observație. Și Dna de Staël reține că: „Oamenii de litere ai Germaniei trăiesc între ei *en république*" *(De la littérature*, I, ch. XVII).

c) Întreaga vocație a „Republicii Literelor" — extinsă peste frontiere, bariere naționale și lingvistice — este internaționalistă, cosmopolită. Marele său precursor este înțeleptul antic, îndeosebi stoic, a cărui patrie este lumea întreagă. Filozoful Diogene este „cosmopolit" (Diogenes Laertios, VI, 21). Formula este convertită încă din Evul Mediu în sens intelectualist, cultural, precum la Honorius d'Autun: „Exilul omului este ignoranța, patria sa știința"[5]. Ea reapare cu mare putere în Umanism și Renaștere, semnificînd suprema rațiune de a fi a „Republicii Literelor". Erasmus reprezintă prototipul acestui nou cetățean al lumii: *Ego mundi civis esse cupio*. Pentru umaniști este o deviză spirituală, un sens al existenței și un titlu de glorie. Giordano Bruno vede în Sidney „un cetățean și un servitor al lumii"[6], formulă folosită și de Bacon, de alții, curentă mai ales în secolul XVIII, cosmopolit și internaționalist prin definiție. O întîlnim la Leibniz, Goldsmith, la Addison și Steele etc. Lessing se proclamă pe față „cosmopolit", un „savant" pentru „întreaga lume". Că ideea de co-

munitate internațională este deocamdată încă „eurocentrică", restrînsă numai la „bătrînul continent", faptul este inevitabil. Voltaire vede „cu plăcere" formîndu-se în Europa o „republică imensă de spirite cultivate". Pentru el, „toți oamenii de litere din Europa" sunt „convivi care mănîncă la aceeași masă"[7]. D'Alembert, la fel, vorbește ca „cetățean al Europei literare", Klopstock de „republica literelor europene"[8]. Șovinismul, naționalismul, autarhia intelectuală, barierele artificiale, izolarea, suprimarea comunicațiilor libere sunt acte și noțiuni total incompatibile cu „Republica Literară".

Dinamica sa interioară fundamental internaționalistă, în înțelesul de comunitate și comuniune moral-intelectuală — sensul însuși al „ideologiei" sale —, tinde spre universalitatea integrală, radicală. „Europa" este doar o etapă. „Republica Literelor" este efectiv universală, cum afirmă și Erasmus: *Universae Reipublicae Literariae* (*Nugae*, 1538). Idealul său este de a cuprinde toate popoarele lumii, „literații din orice țară, din toate timpurile și de orice profesiune" (S. Speroni)[9]. Lepsius are și el noțiunea „patriei universale, cetatea lui Dumnezeu și a oamenilor"[10]. Profesiile de credință în acest sens sunt foarte numeroase mai ales în secolul XVIII, între care una mult citată, a lui Vigneul-Marville[11]. „Lumea literară este o imensă comunitate" constată William Godwin *(The Enquirer*, I, 6) și mulți alții. Astăzi ni se pare firesc să vorbim de „comunitatea literară internațională". Cu secole în urmă trebuia curaj, consecvență și multă, foarte multă inițiativă intelectuală.

Actualitatea ideii în epoca noastră ne pare indiscutabilă, în ciuda destul de numeroaselor prejudecăți și obstacole ideologico-politice. Este evident că toate proiectele contemporane de cooperare literară internațională *(P.E.N. Club*, *UNESCO*, *AILC* etc.) continuă și uneori chiar se revendică de la aceeași idee a „Republicii Literare" precurscare. Critici eminenți, ca Allen Tate, o văd mereu fecundă și activă[12]. O contribuție importantă la revitalizarea ideii, fapt adesea trecut cu vederea, au adus și comparatiștii încă de la începuturile disciplinei lor (Louis P. Betz, Paul Van Tieghem). Comparatiști ai epocii actuale (H. Levin, Etiemble, François Jost) reafirmă și se revendică de la același principiu. Ultimul face o profesiune de credință întru totul citabilă: „Comparatismul crede în restaurarea *Republicii Literelor*, propunîndu-și totuși să-i modifice constituția: ea va fi Confederația Literelor"[13]. Noi înșine am încercat să „militäm" în același sens[14].

3. Descrierea și organizarea „Republicii Literelor“ pune probleme foarte precise — deși doar incipient formulate și în limbaj nespecific — de sociologie și ideologie literară. Este primul transfer hotărîtor de la *lettres*, domeniul vast al culturii literare (III), la cei ce le practică, de la definiția abstractă a culturii literare la instituțiile și membrii săi, care-și recunosc în acest mod o identitate socială precisă, distinctă. Problema unui tip specific de organizare și ierarhizare socială, cu instituții și funcții proprii, cu moravuri și psihologie tipică este pusă de pe acum și cu toată claritatea. Ideea de literatură primește pentru prima dată o inflexiune și o orientare explicit „socială“.

„Republica Literelor“ împinge pînă la capăt analogia socio-politică ce i-a dat naștere: constituirea „comunității“ sau „societății“ savante este asemenea formării oricărei comunități sau societăți civile, a întemeierii oricărui stat. Teza este frecvent enunțată în secolul XVIII[15]. Multe texte îi descriu structura, compoziția, în termeni comunitari-corporativi, la nivelul epocii, prefigurînd chiar și ideea de „clasă“. Dicționarele amintite, la care putem adăuga și pe al Academiei franceze, vorbesc de oamenii de litere „considerați ca formînd un corp“ *(corps)*. Se folosesc și expresii ca: *état, ordre, espéce, division, Zunft* ori *secte*. Instituțiile se numesc „academii“, „universități“, „consilii“, „jurnale“. Academiile exercită rolul de *literarisches Tribunal* (Hegel). Există chiar și un... *Strafamt* (Bodmer). Conținutul ideologic al „Republicii Literelor“ este limpede dezvăluit de programul său „constituțional“ și „legislativ“. Ideea de *droit très-établi* este revendicată, ca și aceea de *loi* sau *maximes* („... legile în Republica Literelor ca și în societatea civilă etc.“, Grimm). Autorii lor sunt „legislatori“ (Boileau, de pildă) sau „jurisconsulți“. Întreg acest vocabular politico-juridic arată odată mai mult că „Republica Literelor“ nu este decît un calc ideologic-metaforă al ideii de *Respublica*. Vom regăsi deci și ideea de „cetățean“ și „supus“, de *citoyen né de la République des lettres* (Forney), de *concitoyen de la même république*. Sensul figurat se păstrează pînă azi, folosit uneori cu o ușoară nuanță *rétro* (Thibaudet)[16].

Puternice implicații ideologice apar și atunci cînd „Republica Literelor“ își afirmă principiul ierarhic de organizare, în contradicție directă cu ideea de egalitate ce o instituie și o apără. De o parte, deci, concepția stratificării, a elitei intelectuale și sociale; de alta, ideea de egalitate afirmată cu ener-

gie și chiar cu ostentație „democratică“. De unde, apariția de „ranguri“ *(rangs)*: „deasupra“ sunt filozofii, poeții și alți savanți ai „Republicii Literelor“, „dedesubt“, vulgul *(le vulgaire)*. Primii formează o minoritate, „cea mai prețioasă parte“ a „Republicii Literelor“, ceilalți, o categorie subalternă, inferioară. În același timp, revendicarea egalității se aude cu putere („toți egali, nici nobili, nici oameni de rînd“): „Superiori vulgului, egali între ei, iată Republica Literelor“[17]. Toți membrii săi fiind „concetățeni“, ei se bucură de drepturi egale. Nu mai puțin militantă este revendicarea democratică: „Republica Literelor este o democrație“, *eine Vollkommene Demokratie* (Nicolai), *De Democratia literaria* (I. Hermansson, 1735)[18]. Ea se opune în mod radical „tiraniei“, „dictaturii“ și „dictatorilor imperioși“, persecuției spirituale. Revendicarea energică a libertății apare odată cu formarea conceptului, găsindu-și cea mai deplină și categorică formulare în numeroase texte ale Luminilor: „Republica Literelor este o țară a libertății“ (E. Fourmont), „pretutindeni independentă“ (Voltaire, *Le Siècle de Louis XIV*, ch. XXXIV). Deosebit de subliniată este mai ales libertatea de opinie, judecată, critică, principiu recunoscut chiar și de un... tiran notoriu ca Friedrich II *(De la littérature allemande*, 1780). De vreme ce „critica este permisă în Republica Literelor“ — o democrație —, de ce să ne surprindă îndrăzneala judecăților sale? N-am făcut decît să reluăm cuvînt cu cuvînt autori ca La Motte și L. S. Mercier. Urmările asupra libertății cuvîntului vorbit și scris, a presei, a circulației ideilor sunt enorme. Între „Republica Literelor“ și „drepturile omului“ există în felul acesta o relație orginară intrinsecă.

Realitate socio-politică vie și complexă, recunoscută și definită ca atare, „Republica Literelor“ dezvăluie și o întreagă serie de fenomene de psihologie și morfologie socială. Unele sunt pozitive, altele negative. Primei categorii îi aparține mai ales afirmarea eficienței „opiniei publice“ (nu exclusiv literare), a schimbului liber de idei și opinii, a stării de spirit activă, ridicată la prestigiul unei adevărate puteri spirituale, distinctă de biserică și stat. Asistăm la o separație efectivă a „puterilor“, chiar dacă neconstituționalizată. Foarte importantă este și capacitatea, îndelung elogiată, a „Republicii Literelor“ de a aduce membrilor săi „reputație“, „glorie“, de a „da un nume“. Pe scurt, de a le asigura „succesul“, „nemurirea“, marele prestigiu intelectual și social. Componentă a noului principiu ierarhic pe care-l introduce — nu al pri-

vilegiilor nobiliare, ci al meritului, talentului, geniului — insistența cu care este subliniat acest principiu dovedește și mai mult orientarea critică, uneori chiar „subversivă", în contexte tiranice, opresive, a ideologiei acestei „Republici".

Reversul medaliei este văzut cu luciditate și detașare obiectivă. Asemenea oricărei republici civile și cea a literelor este agitată de „convulsiuni" și „dezordini", de „tulburări" și lupte fracționiste, de partide în competiție, de „războaie" civile, *i.e.* literare. Polemicile sunt nu odată definite ori condamnate din această perspectivă. *La Querelle des Anciens et des Modernes* este un exemplu tipic (L'Abbé Irailh). Acuzația de „anarhie", de *homo hominis lupus*, nu lipsește. Cînd „tirania", „vexațiunile", „pedantismul" devin insuportabile, „revoluția" este inevitabilă. Condamnarea vine mai ales din partea apărătorilor ordinei literare instaurate (clasicii, admiratorii lui Homer etc.). În orice caz, „pacea n-a domnit niciodată în literatură"[19].

Marea solidaritate morală și intelectuală a cetății universale a literelor învinge și răscumpără toate aceste defecte și obstacole. Ceea ce o definește ca instituție socială este, poate, în primul rînd, inegalabila sa funcționalitate a comunicațiilor și difuzării: o imensă rețea de relații epistolare, de publicații de circulație internațională, de colaborări și informații. Este ceea ce se înțelege azi prin „libera circulație a ideilor", principiu înscris în pacte și tratate. Confesiunile, profesiunile de credință, proiectele de studii, transmiterea rezultatelor, cercetărilor și descoperirilor abundă. Umaniștii inaugurează acest permanent colocviu internațional pe care secolele următoare îl extind și-l perfecționează. Schimbul internațional de idei și publicații, consultarea reciprocă, dialogul epistolar, circulația „comunicărilor" savante constituie un ideal și un program de acțiune[20]. Colaborarea, convergența, solidaritatea, consultarea reciprocă sunt cuvintele de ordine. Revistele epocii, adevărate „oficioase", își propun să transmită tot ce se petrece nou în „Republica Literelor". Un titlu ca *Nouvelles de la République des Lettres* spune tot. Lectura acestor „jurnale" este utilă „pentru a cunoaște starea actuală a Republicii Literelor"[21]. Dar efectele depășesc cu mult nivelul informativ și documentar: cultura și cercetarea științifică tind să se omogenizeze, izolarea disciplinelor încetează, diviziunea muncii intelectuale începe să devină posibilă, ceea ce se va numi studiul „interdisciplinar" își face apariția. Răspîndirea unei limbi comune (franceza este *lingua franca* a epocii), ca

și traducerile, joacă un rol considerabil în același sens. Se poate nota și faptul că un proiect de a relua *Les Nouvelles de la République des Lettres*, în versiune actuală, în 1981, își propune obiective riguros identice.

Aspectul „utopic" și chiar „mitic" al acestei „Cetăți" ideale nu poate fi nici el ignorat. Sacralitatea originară a „literelor" (III, 3) se menține și în această zonă prin revalorizarea mitului „Babel": aceeași construcție cosmopolită, perfectă, cvasi-paradisiacă, evocată în termeni inițiatici. Între „turnul Babel" și „Republica Literelor" există o solidaritate alegorico-simbolică evidentă. Chiar dacă actualizarea mitului este — în acest sens — modernă (Etiemble, R. Caillois, G. Steiner), structura sa rămîne arhetipală. Utopia cetății perfecte oferă un model ideal și mai explicit. Toate proiectele de construire, organizare, reformare a „Republicii Literelor" n-au alt izvor și motivare. Ele sunt de pus în legătură, măcar prin analogie, cu proiectele de organizare europeană[22], de „pace perpetuă" etc. Unele proiecte sunt de tip „Bacon". Altele aparțin spiritului Contrareformei. Cele mai multe Iluminismului, sub patronajul și inspirația ideii de despotism luminat, ordinii raționale, ideale, ierarhizării intelectuale și „tehnocrate", progresului și perfecțiunii, enciclopedismului integral, moralismului uneori satiric. Visul internaționalei intelectuale și umaniste pare la un pas de realitate. Multe din aceste proiecte sunt pe drept cuvînt celebre: Saavedra Fajardo *(República literaria*, 1612), Leibniz *(Semestria literaria)*, Muratori *(Primi disegni dela republica d'Italia*, 1704), Klopstock *(Die deutsche Gelehrtenrepublik*, 1774). Spiritul de reorganizare, planificare, legiferare „constituțională" predomină, cadru și spațiu imaginar al tuturor reformismelor. Tensiunea ideologică este radicală, adesea de orientare critică-polemică. Ea reapare și azi, în contexte naționaliste sau totalitare, la Thomas Mann, de pildă *(Der Zivilisationsliterat*, 1918).

4. Consecințele pentru hermeneutica ideii de literatură ale „Republicii Literelor" sunt mari, deși nu foarte vizibile la prima vedere. Ea deschide posibilitatea încă a unui domeniu de interpretare și deci de descifrare a unor noi semnificații. Cea mai transparentă privește „socializarea" ideii de totalitate a literelor, cărora încep să li se recunoască și o dimensiune specific socială. „Republica Literelor" constituie o comunitate socială prin excelență, iar descrierea sa produce primele considerații și observații de speța viitoarei „sociologii a litera-

turii". Nivelul este empiric, embrionar, fragmentar, bineînțeles, plin de implicații și dezvoltări totuși (cf., în continuare, VI, 2). În același timp, această primă recunoaștere a caracterului social al scrisului, literelor, studiilor etc. echivalează cu prima definiție socială a literaturii. „Republica Literelor" devine un nou sinonim al literaturii (după „gramatică", „enciclopedie", „artă liberală", *studia humanitatis, bonae litterae*, totalitatea scrierilor), primul concept sau reprezentare a literaturii ca realitate sociologică, punct de plecare — la rîndul său — al unor însemnate conotații ideologice. Viitoarea definiție a literaturii ca „ideologie" (VI, 4) nu este posibilă fără parcurgerea acestei etape. „Republica Literelor" devine efectiv ideologie atunci cînd se transformă într-un program militant de acțiune, într-o idee-forță.

Internaționalizarea și ideologizarea ideii de literatură are și alte urmări importante. Formarea conceptului de *literatură universală* (IV, 5, 3) devine posibilă. Identificarea „Cetății Literelor" cu „cetatea universală a literelor" reprezintă o premisă esențială. Trei semnificații de bază direct implicate în definiția „Republicii Literelor" sunt deosebit de fecunde: a) Literatura universală este suma scrierilor, cunoștințelor, studiilor literare de circulație internațională. Noțiuni medievale ca *translatio studii, studium generale*, manuscrise cu indicația *ad rescribendum* pentru a fi transmise mai departe, introduc ideea existenței și cultivării patrimoniului literar comun. Enciclopediile, dicționarele, bibliotecile și „teatrele universale" de literatură o consolidează. Principiul, ferm afirmat în secolul XVIII, că „Republica Literelor" îmbrățișează întreg universul, fiind formată din „toate națiunile" și din „indivizi din toate națiunile", o desăvîrșește. Acest fond și aspirații comune a fost interpretat și în sensul unei literaturi „cosmopolite"; b) Literatura universală constituie un consens spiritual cît mai universal posibil între spirite de aceeași formație culturală, animate de idealuri comune și predispuse la colaborare. Generalizarea și uniformizarea culturii și literaturii, accesibile întregii umanități prin comunități libere, cooperare, toleranță, înțelegere și bunăvoință reciprocă, răspîndirea bunului gust, „literele frumoase" și a celorlalte valori literare, reprezintă un ideal de atins și, în parte, chiar o realitate de fapt. Deci totalizare, mentalitate comună, fapt de viață spirituală colectivă, conduită comunitară. Existența unei *civitas verbi, civitas grammatica*, sau legătura directă, precum la Erasmus, între *eruditorum societas* și *literaturam universam Poe-*

seos[23], sunt pentru noi nu numai semnificative dar și emblematice; c) Literatura universală presupune și exprimă o esență umană și literară „universală". Natura universală a spiritului uman, principiu de veche tradiție, reactualizat și de teoreticienii „Cetății Literelor", și existența „literarității" (V, 6, 7), în operele literare de pretutindeni, scrise în orice limbă, sunt postulate de bază.

În același timp, „Republica Literelor" face și drumul invers, de la universal spre național. Universalitatea se restrînge la un singur domeniu național, păstrîndu-și toate atributele pe un spațiu restrîns. „Republica Literelor" se naționalizează, iar ideea de *literatură națională* (IV, 5, 3) reapare cu putere în același cadru care părea s-o excludă radical. Evoluția semantică a ideii de literatură parcurge în felul acesta încă două noi etape: 1. „Cetatea Literelor", printre alte sinonime amintite, se identifică și cu „națiunea luminată a oamenilor de litere"[24]. Ea formează, prin urmare, în același stil metaforic, o „națiune"; 2. De unde posibilitatea și chiar necesitatea de a vorbi, într-o țară sau alta, de „republica *noastră* (s.n.) literară", prin încorporarea sau recuperarea „Republicii Literelor" într-o cultură și literatură națională. Fenomen mai puțin precizat în Franța secolului XVIII, dominat de ideea „universalității limbii franceze", dar tipic în Italia (Muratori) și Germania (Leibniz, Gottsched, Klopstock). În literatura germană curentul literar național face să se asocieze noțiunile de „Republică" și „literatură națională" și la începutul secolului următor (Fr. Horn: *freien, edlen Dichterbund;* Herweg: *warhaftige Republik, unsere Literatur*[25]. Se verifică încă odată observația de bază: vocația tuturor semnificațiilor ideii de literatură este de a se disocia, specializa și dilata constant și în toate direcțiile.

2. LITERATURA ȘI SOCIETATEA

Pentru a risipi de la început orice confuzie, precizăm că nu ne interesează, în acest domeniu, decît o singură problemă de pură terminologie și semnificație literară: modul cum este gîndită, deci definită, formulată și interpretată relația *literatură — societate*. Subliniem în același timp că această preocupare nu are nimic comun nici cu studiul raporturilor de

fapt, mult controversate, dintre literatură și societate, nici cu ceea ce se numește, în accepții variate, *sociologia literaturii*. Obiectivul exclusiv rămîne doar unul strict hermeneutic. Practicăm o „sociologie“ așa-zicînd etimologică și semantică, urmărind direct *în* texte și *pe* texte modul cum termenul *literatura* implică și o dimensiune socială.

Aceasta vrea să spună, în primul rînd, că relația *literatură — societate* se integrează cu sistemul general al ideii de literatură și că întreaga sa formulare decurge din logica și mecanismul său de funcționare. Imaginea „socială“ a literaturii nu vine din afară, ci din interiorul reflexiei literare. Anticipările fragmentare discontinui se încadrează unui sens general, de ansamblu. Am văzut cum „literele frumoase“ primesc, în mod inevitabil, și accepții sociale (V, 1, 4), mult diferite de tradiția sociologică. Sistemul ideii de literatură „obligă“ la alte soluții și formulări, toate specifice. O astfel de orientare schimbă radical perspectiva studiilor tradiționale de sociologie literară. Dimensiunea sociologică a literaturii apare chiar de la începutul acestei idei. Conceptele de „societate“ și „sociologie“ sunt mult posterioare. Cînd ele își fac apariția, ideea de literatură le recuperează alături de celelalte. Rezultatul este o „sociologie“ a termenului *literatură* și nimic mai mult.

Ideea de literatură se îmbogățește în același timp considerabil. Ea primește o nouă definiție, conotații speciale îi dau noi dimensiuni și semnificații. Specificitatea și autonomia literaturii sunt contrabalansate de heteronomia literaturii, a cărei formulare devine o tot mai necesară și eficientă hermeneutică. Interpretarea „socială“ a ideii de literatură este un exemplu tipic de semnificație adiacentă, complementară (implicită sau explicită), produsă prin interferența sa cu diferite contexte extraliterare, unele deosebit de puternice. Acest gen de abordare a ideii de literatură ajută totodată — prin contrastele pe care le pune în lumină și prin disocierile operate — la definirea și mai nuanțată a esenței literare, la precizarea și mai exactă a specificității ideii de literatură.

De reținut este și un aspect de ordin strict tehnic: toate semnificațiile care decurg din acest gen de observații derivă din sensurile de bază ale ideii de literatură trecute în revistă. Operăm exclusiv cu noțiuni literare aplicabile diferitelor aspecte sociale și nu invers. Urmărim o imagine „literară“ a condițiilor sociale ale literaturii și nu o imagine „so-

cială“ a condițiilor literaturii. Observațiile sociale asupra literaturii sunt traduse cu regularitate în limbaj literar și integrate unei structuri interpretative unitare a ideii de literatură.

1. Definirea acestui raport cunoaște o fază de pionierat, de anticipare empirică și fragmentară și una de generalizare tradusă prin cîteva formule, unele celebre. Ideea de bază este că literatura întreține „raporturi“ cu societatea, că între aceste planuri există o condiționare cauzală, că literatura „depinde“ de contextul său social. Ideea ajunge la maturitate în secolul XVIII, cînd problema „avantajelor literelor frumoase și ale științelor în raporturile lor cu societatea“ este scoasă chiar la un concurs academic (1771)[1]. În ce constau aceste „raporturi“? Literatura depinde, în primul rînd, de gradul de cultură și civilizație, de *Kultur und Humanität*, în limbajul lui Herder (*Briefe ...*, 81). În același timp, de nivelul de dezvoltare istorică al societății și de expresia sa spirituală: *siècle, temps, Zeit, âge, esprit*, concepte de mare circulație. De și mai mare succes sunt ideile de „mediu“ *(milieu)* și „moravuri“ *(moeurs, Sitten, customs, manners)*, de societate „naturală“, „incultă“, de mare predispoziție poetică. „Poezia este Proteul popoarelor“ scrie Herder: „Ea își schimbă forma după limbă, moravuri, obiceiuri, temperament, climă, ca și după specificul *(Accent)* popoarelor“[2]. Definiția rezumă întreaga doctrină a epocii[3]. Primul studiu sistematic aparține însă Dnei de Staël. Este celebra *De la littérature considerée dans ses rapports avec les institutions sociales* (1800).

Lipsea totuși o formulă sintetică memorabilă. Ea a fost găsită de Bonald: „Literatura ... expresia societății“[4] (1802), destinată unei mari cariere. Faptul se explică ușor: toate textele și contextele care o reiau și o glosează (B. Constant, Barante, Sismondi etc.) pot defini în mod diferit nu numai fundamentul acestui postulat (ideea de societate), dar și tipul de relație pe care-l presupune. De altfel, cele mai mari progrese teoretice apar îndeosebi în această zonă: ideea de „ansamblu“ și de „totalitate“ socială, literatura ține de „tot“, ea nu poate fi despărțită de politică, religie, morală, acestea sunt achiziții de bază. Unele sinonime, inclusiv metaforice, ale „expresiei societății“ („rezultat“, „produs“, „organ“, „influență“, „paralelism“, „termometru“), frecvente începînd din perioada romantică, dovedesc o profundă aproximație și ambiguitate: „paralelismul“ nu este propriu-zis și o cauză, termometrul este doar un indiciu, un semn etc. Devine evident că, exprimînd în

același timp un adevăr evident, în lipsa unor definiții exacte a celor doi termeni fundamentali, formula riscă de la început să spună și prea mult și prea puțin. Riscul tuturor formulelor generale, de altfel.

Se poate observa și un alt fenomen negativ: relația literatură — societate tinde tot mai mult să fie formulată în termeni mecaniciști, în spirit pozitiv și reducționist. Primele două aspecte sunt foarte vizibile în determinismul lui Taine. Triada: rasă, mediu *(milieu)* — elastic definit (moravuri, stare de spirit, nivel de civilizație, dar și cadru cosmic) — moment, întreține cu literatura „raporturi exacte și necesare". Totul se reduce la o „problemă de mecanică", iar literatura la un „document"[5]. Specificul literar nu numai că nu intră în discuție, dar de fapt — în această perspectivă — nici nu există. Literatura se transformă într-un simplu „document" sociologic. Optica reducționistă, regăsită și azi (chiar dacă într-o terminologie schimbată) vede întreaga literatură doar ca un „fenomen social" („acest fenomen sociologic care a fost numit literatură"[6]), ca o „practică socială" (praxis), „practică politico-judiciară" etc. În aceeași situație se află și termeni de mare circulație ca „fapt" și „fenomen", preferați celui de „categorie". Dar în timp ce formaliștii ruși (care folosesc aceeași nomenclatură) vorbesc totuși de „fenomen social original" și dialectic[7], sociologia literară (de fapt a cărții), în special franceză, îl reduce la un simplu fenomen de producție, distribuție și consumație[8]. Nu mai există „opere", ci doar „procese" socio-economice, în care poeticul și literaritatea nu mai joacă nici un rol. În astfel de cazuri, „îmbogățirea" ideii de literatură echivalează în realitate cu sărăcirea și sterilizarea sa.

Punerea pe alte baze științifice a acestei analize aparține (prin cîteva indicații de principiu și metodă) lui Marx și Engels. Consecvenți metodei noastre de a nu ne ocupa în acest cadru decît de probleme de terminologie și semantică, în interiorul unui sistem hermeneutic, reținem doar esențialul: recunoașterea „structurii economice a societății, baza reală pe care se înalță o suprastructură politică și juridică și căreia îi corespund forme determinate de conștiința socială". Acestea sunt: „formele juridice, politice, religioase, artistice sau filozofice . . ."[9]. Literatura, după cum vedem, nu figurează pe listă, dar ea poate fi inclusă, fără îndoială, printre formele conștiinței artistice. Relația dintre bază și suprastructură este de natură dialectică. Primele elaborări întrucîtva sistematice ale teoriei literare de inspirație marxistă (îndeosebi la Gherea, Plehanov, Lunacearski și alții) sunt însă în continuare predominant mecaniciste și reducționiste. Primatul „echivalentului sociologic al unui fenomen literar dat", forma dependentă de conținut definit de un conținut social „de clasă" sunt argumentele-cheie în baza cărora vechea formulă („literatura expresia societății") este declarată „atît de vagă încît nu spune nimic"[10]. Va fi înlocuită de același Plehanov, apoi de Lenin *(Lev Tolstoi oglindă a revoluției ruse)* prin „reflectare", care implică și distorsiunea, fragmentarea, selectarea, refractarea chiar aberantă („oglindă (care) evident, nu reflectă just fenomenul"[11]). Ulterior, „reflectarea" *(Wiederspiegelung)*, echivalentul străvechiului *Mimesis*, devine conceptul central și foarte insistent al esteticii lui G. Lukács, căruia-i dă o accepție dialectică, deci dinamică și critică, „nu de reproducere mecanică, fotografică"[12].

Denaturarea acestor teze sub forma dogmatizării, sociologismului vulgar, jdanovismului etc. produce inevitabile fenomene de stereotipie și repetiție, de topică și invariantă teoretico-literară. Semnificația lor hermeneutică este numai de ordinul raportului invers între generalizare și aproximare, rigiditate și interpretare. Cu cît o formulă devine mai abstractă și mai dogmatizată, cu atît ea este mai opacă la analiză și mai imprecisă. Mecanismul funcționează în același timp în gol, autonom. Definițiile sociologice ale societății nu afectează deci definiția literaturii ca „expresie" și „reflectare" a societății. O serie de produse sau subproduse ale teoriilor și terminologiei socio-pozitiviste își continuă pe de altă parte cariera pînă azi. Ele oferă una și aceeași formulă rezumativă a relației literatură — societate: „imagine", „oglindă", „aspect"; literatura crește pe un „humus" social; ea apare și se dezvoltă într-un „context" social etc. Sunt adevăruri și clișee clasice, pe cît de vaste pe atît de imprecise. Elementele noi nu lipsesc totuși: considerarea elementului social ca imanent literaturii, pe urmele ontologiei lui Lukács[13], „viziunea despre lume" a grupurilor sociale (L. Goldmann), teză ontologică dar și structuralistă[14]. Noile discipline constituie de altfel un capitol notabil al problemei în discuție. Literatura este un „semn" (V, 6, 9) social, indirect, oblic. Totalitatea semnificațiilor este convențională, produs al contextului social; societatea este contextul semnificant (V, 6, 10) cel mai larg cu putință (J. Mukařovský)[15]. De unde alte formule de mare răspîndire: practică socială ca sistem semnificant, societatea se „înscrie" în text, „scriitura", categorie intermediară între lim-

bă și stil (R. Barthes), „uzajul social al formei" scriitorului[16]. Concluzia? Omologia (deterministă? mecanicistă? dialectică?) „text social" — „text literar". Extensia noțiunii de „text" (V, 6, 12) devine încă odată enormă, incontrolabilă.

Acest cadru foarte abstract, teoretic, are nevoie pentru a deveni efectiv perceptibil de reprezentări concrete, descriptive. Doar că reperul esențial nu poate fi, încă odată, decît tot *literele*. Imaginea societății se conturează și se ierarhizează în funcție de „literă", în măsura în care participă sau nu la „literă", la totalitatea aspectelor și semnificațiilor sale. Societatea esențială va fi deci în primul rînd a „cărților" tradusă în termenii „societății cărților" (Schopenhauer, *Die Wille . . .*, III, § 38, dar ideea datează cel puțin de la Petrarca, *Fam.*, III, 18). Opusul său este societatea celor fără cărți, ceea ce reface dualitatea fundamentală: *cult/incult, literat/neliterat (lettré/illetré)*. Reapar de altfel toate elementele ce determină *totalizarea* literaturii (IV): există o literatură populară fiindcă există „popor", „clase populare", „numeroase", „de jos" etc. Literatura ia numele acestor realități sociale, care se regăsesc la rîndul lor în literatura ce le poartă numele. Mai mult: „poporul" se caracterizează, din punct de vedere literar, doar prin literatura pe care o exprimă, o produce, o consumă etc. Aceeași situație și în cazul „maselor". De unde *literatura de masă, cultura de masă* (IV, 6 B), care se înscriu deja în orizontul sociologic. Geneza, conținutul, funcționalitatea socială și eticheta literară fuzionează. *Volkstum, Popularität, Massenhaft* (în terminologie germană) definesc în același timp atribute sociale *și* literare. Cazul *paraliteraturii* (IV, 6 C) este ilustrativ: literatură pentru „toate clasele", pentru „toate straturile sociale". *Literatur des Tages, Le Livre de tout le monde*[17], ea constituie „lectura socială" prin excelență. Este simbolul însuși al totalității socio-culturale: al scrierilor, gusturilor, publicului, succesului. Conformismul și uniformizarea impun standardizarea literară integrală. La un pol, omul unidimensional; la altul, literatura unidimensională (H. Marcuse). Extreme care de fapt se ating sau se suprapun.

Definirea literaturii (sau cel puțin a unor aspecte ale sale) în termeni sociali face apel și la categoriile tradiționale de *sat/oraș*, corespunzătoare lato sensu disocierii fundamentale: *oral / popular / scris — cultivat*. La sat, oralitatea, incultura, lipsa literelor; la oraș, o situație diametral opusă. Clasificările antico-medievale *(sermo piscatorius, humilis, vulgaris, urbanus)* reeditează în termeni stilistici aceeași schemă. Clasicismul francez consacră o altă dualitate: *la cour/la ville*, foarte conștient de diferența „conținuturilor" calitativ-literare enunțate. Romantismul cultivă și el o antiteză *Salon und Hütte* (Herweg), *Der Salon und Volksromans* (Gottschall)[18]. „Muza" devine „rurală" sau „urbană" după împrejurări. Cea din urmă se confundă cu literatura de masă, cu paraliteratura, citită în suburbii (de unde o „muză suburbană")[19], editată în cartiere periferice, colportată pe străzi *(Grub-street pens, Street ballade, Street literature)*[20]. „Literatură de bulevard", „teatru de bulevard" sunt și azi expresii curente. De o lectură sau circuite „rurale" și „urbane" se vorbește frecvent și în sociologia lecturii, cărții, literaturii.

Cînd conceptul de „clasă" se impune (în prima jumătate a secolului XIX), literatura primește, în mod firesc, și astfel de determinări. Iluminismul cultivase deja ideea unei culturi, respectiv literaturi, pentru toate clasele, despărțite — cel mult — în două: „savante" și „muncitorești". Ulterior, sub influența doctrinelor socialiste utopice, în vîrful piramidei se va situa literatura „aristocratică" (inclusiv prin multe publicații *für die elegante Welt)* urmată de cea „burgheză" și a „claselor muncitoare" *(Literature of the Middle-class, Working class, Lower orders)*. De influență net socialistă sunt conceptele: „scriitori proletari", „poezia socială a muncitorilor", „literatura muncitorilor", „literatura proletară" (Lerminier — G. Sand, 1841, 1842)[21]. Toți acești termeni se impun și se generalizează mai ales prin marxism-leninism, care consacră definitiv ideea „literaturii proletare", în Vest[22] și Est[23]. Ea este indisolubil legată de concepția „caracterului de clasă al literaturii".

Nici contextele și coordonatele politice nu sunt neglijabile. Revoluția Franceză și marile sale transformări democratice introduc, odată cu un nou vocabular politic, și o nouă terminologie literară, puternic politizată *(littérature citoyenne, littérature directoriale, démocratie littéraire* etc.). Organizarea statului modern produce, în sfîrșit, alți termeni corespunzători *(littérature officielle, administrative* etc.). Practic, nu există domeniu literar care să nu primească o definiție sau măcar o accepție proprie unui anumit context socio-politic. Procesul continuă și sub ochii noștri.

Problema definiției propriu-zise a literaturii rămîne totuși în discuție. Din punct de vedere socio-hermeneutic, ea constituie de fapt problema cea mai importantă, deoarece dă cheia generalizării și a folosirii tuturor definițiilor și terme-

nilor literari. Ea singură poate răspunde la întrebarea: cine decide și impune o anume definiție? Cînd, cum și prin ce mijloace? Răspunsul este simplu: literatura a fost, este și va fi ansamblul textelor cărora comunitatea, mai precis: un anumit tip de societate, le recunoaște calitatea de „literar", „poetic", „estetic" etc. Este o decizie convențională a colectivității elaborată, exprimată și impusă prin organe specializate. Se poate spune că însăși literatura scrisă ia naștere printr-un act de decizie politico-socială: culegerea și unificarea rapsodiilor homerice ordonată de Pisistrate (un gest analog și în lumea arabă: Abu Ubaidah)[24]. „Literar" și „neliterar" sunt în ultimă analiză produsul unor decrete și canoane sociale. Teza — azi larg acceptată — pătrunde și în dicționarele uzuale[25].

Conștiința că literatura constituie un set de convenții, că spiritul literar reprezintă norma literară a unei perioade date — determinată și definită social — este de altfel un fapt de experiență istorică. Literatura ascultă de norme sociale; celebrele *bienséance* și *convenances* ale clasicismului, *les livres des bien dire*, manualele de stil, de epistolografie exprimă și traduc convenții sociale. *Le beau style* este idealul codificat al unei anumite societăți. În schimb, romanul nu are inițial canoane fiindcă el se dezvoltă ca gen marginal, nesupus și necontrolat de gustul unui grup restrictiv dominant. Cînd societatea tinde să se masifice și să se omogenizeze, normele literare încetează să mai fie selective și restrictive: cazul literaturii de masă ale cărei „norme" sunt — dimpotrivă — expresia unei nivelări.

Se poate observa în mod rezumativ că aceste norme social-literare acționează pe patru planuri: 1. În structura operei (predominanța unor teme, tipuri, procedee, figuri de stil etc.); 2. În receptarea operei (gustul public, lecturile preferate); 3. În teoriile literare ale epocii („unitățile", „regulele", canoanele); 4. În judecățile critice ale epocii[27]. Relația tradiție/inovație, tradusă în termenii sociali amintiți, duce la dialectica-*topos* (normă socio-literară) / originalitate (ruptura normei socio-literare). În linii generale, intervenția socială în definiția și funcționarea limbajului literar (V, 6, 8) este aceeași: dintre cele trei componente esențiale: sistem, normă și vorbire, norma lingvistică reprezintă produsul social prin excelență[28].

Aceste realități socio-literare sunt exprimate, în epoca actuală, prin noțiunea-cheie de instituție, de inspirație durkheimistă. Literatura este o *instituție socială*, un fapt social

supus regulelor metodei sociologice. Și termenul propriu-zis, și definirea unor componente datează, de fapt, încă din secolul XVIII: „Colegiile educative, observatoarele astronomice, academiile și alte instituții literare" (P. Andrès)[29]. Se vorbește deocamdată doar de „instituții" culturale (ideea apare și la Schiller, Foscolo etc.), de cultivare și transmitere a culturii, dar aceasta este — cum știm — însăși funcția originară, clasică și fundamentală, a literaturii (III). Considerarea literaturii ca *ordre*, „putere spirituală", „putere socială", este o altă față a instituției literare, și ea de veche observație[30]. Studiile actuale aprofundează ideea și o sistematizează.

Concepția generală este următoarea: încadrare instituțională a întregii literaturi și vieți literare; instituție literară în sens de categorie intermediară între societate și operele individuale; tendință de a se substitui altor instituții sociale prin legi (scrise și nescrise) și structuri proprii, de unde ideea autonomiei relative (despre un „tribunal independent", literar, se vorbea încă în secolul XVIII); funcție critică, „revoluționară", în trecut (în perioada *Aufklärung* literatura vizează și încearcă să modifice întreg sistemul social), funcție conservatoare și coercitivă în prezent. Este aspectul care atrage cel mai mult atenția cercetătorilor, preocupați în special să demonteze, să „demaște" forțele ce o impun, funcțiile și metodele folosite. Se scoate în evidență caracterul de clasă dominantă (aristocrația, burghezia, elitele, grupurile conducătoare minoritare etc.), concepția și valorile propagate, tendința de hegemonie, de sacralizare, de instituire a unui mecanism al autorității și constrîngerii, de „instituționalizare a subiectivității" (R. Barthes)[31], ceea ce este „oprit" și „permis" în literatură[32].

Pe plan strict literar sunt puse în lumină „aparatele" specializate, dintre care învățămîntul — în totalitatea formelor sale — ocupă locul central. Literatura — cum știm bine de altfel — este ceea ce se „învață" (III, 1); școala ne spune în primul rînd ce „este" și „nu este" literatura, care sunt ierarhiile și valorile sale etc.; o rețea de „academii", „societăți", „atenee" consolidează această oficializare. Editurile, revistele, librăriile, bibliotecile joacă de asemenea un mare rol. Clasicizarea și dogmatizarea literară încep de altfel să ia ființă odată cu primele ierarhizări și impunere de modele, „literele bune" de pildă (III, 5, 3). În ultimă analiză, convențiile, normele devin sub această cupolă doctrine, coduri, sisteme de reguli, poetici normative. Interpretată rigid, teoria este depri-

mantă: oricare i-ar fi condițiile sociale, literatura tot „la stăpîn" rămîne. Interpretată flexibil, instituția literară reține și faptul că apariția teoriilor specifiste și autonomiste (relative sau radicale) nu poate fi totuși împiedicată, inclusiv în contexte speciale, variate, restrictive; că teoriile și manifestele literare directoare dar și precursoare joacă nu mai puțin un mare rol în constituirea literaturii; că formarea și eficiența conceptului de antiliteratură (VIII, 4) pare să sfideze chiar și cea mai redutabilă instituție literară conformistă, conservatoare etc.

2. Aceste observații indică și soluția teoretică: relația societate-literatură este de ordinul *condiționării reciproce:* nu mecanice, ci dialectice, nu rigide, ci joc de interdependențe. Schema generală cunoaște în desfășurarea sa concretă faze de predominare într-un sens sau altul, în funcție de contexte diferite, momente istorice specifice, împrejurări particulare.

Concluzia, încă o dată, nu este (și în perspectiva pe care am adoptat-o nici nu poate fi) foarte nouă: ideea „influenței reciproce" *(lettres/gouvernement, Wissenschaft/Regierung, literature/political bussiness* etc.) este dezbătută, pe larg, încă din secolul XVIII[33]. Cînd sociologia literaturii începe să se constituie, programul Dnei de Staël, al lui Sismondi[34], al altora, este tocmai acesta. O fază ulterioară, calitativ superioară, a marxismului, traduce aceeași problemă în termenii dialecticii bază/suprastructură, în cadrul căreia suprastructura (deci și literatura) poate acționa nu mai puțin asupra bazei. Importantă este și constatarea dezvoltării inegale a artei în raport cu dezvoltarea socială[35], ceea ce nuanțează și mai mult procesul în cauză. Poate deci exista convergență, dar și divergență între evoluții, confruntări și chiar „rupturi" politico-sociale și literare. Ulterior, se va vorbi de „legi paralele", de „tensiune dialectică", pentru aceeași situație. Alte formule: literatura „efect" și „cauză" socială, „interdependență", „corelație" (între seria literară și socială, precum la formaliștii ruși, la Jakobson)[36], „interconexiune" etc., definesc în perioada actuală o soluție general acceptată, inclusiv sub formă de „model"[37].

Legată (deci condiționată, mediată) sau disociată de social (deci autonomă), literatura întreține o relație dialectică de libertate/necesitate în dublu sens: societatea creează și exprimă literatura; literatura reflectă și neagă societatea. Este curios de observat că mai toate analizele moderne, inclusiv pretențioase[38], ajung în cele din urmă doar la această veche și repetată constatare. Modul cum acest raport, schematic definit, se lasă văzut dintr-o parte sau alta este de asemenea edificator. Se reține și faptul că toate piesele acestui dosar sunt exclusiv „literare" în sensul specifist și autonomist al cuvîntului (V, 6, 6). Ele ilustrează cum literatura — în sens larg — își proiectează prin purtătorii săi de cuvînt propria sa imagine socială.

Din perspectiva acțiunii societății asupra literaturii, scenariul include o serie de revendicări tipice cu caracter de invarianță. Cel dintîi, exprimat direct sau indirect prin totalitatea factorilor de conducere și organizare socială, constă în proclamarea și asumarea dreptului de a „influența", „determina", „conduce" literatura. Dacă societatea este factorul prim, iar literatura cel secund, un simplu epifenomen, rezultă limpede situația de încadrare și subordonare disciplinată a celei din urmă. Aceasta ar fi tendința de bază, raportul mecanic de forțe. De ordinul subordonării sunt și o serie de revendicări și idealuri „sociale", pe care oamenii de litere le formulează cu regularitate încă de la începutul raportului instituționalizat cu vîrfurile ierarhiei sociale: împărați, regi, clase aristocratice, plutocrație etc. Literatura (și vom vedea mai jos în ce sens are cuvîntul în această situație) așteaptă cu regularitate încurajare, protecție, recompensă, ajutor material, statut social cît mai înalt posibil. August a favorizat literele, talentele (Suetoniu, *Aug.*, 89). Mecena instituie „mecenatul", exemplu și laitmotiv fundamental. Ideea evoluează în sensul datoriei, obligației patronatului regal, apoi a educației tinerilor principi în vederea iubirii „literelor", care aduc „glorie". În perioada „despotismului luminat", problema este la ordinea zilei. Literații cer *in corpore* consacrare, stipendii, pensii de la „părinții literaturii", încurajare și protecție de la „cei mari" *(les grands)*[39]. Alianța dintre *gens de lettres* și *gens du monde* este de asemenea preconizată[40]. Acută este și dezbaterea: care este regimul cel mai favorabil „literelor"? Unde prosperă „literele"? Sub monarhie sau sub republică? În tiranie sau în libertate?[41] Nostalgia „pensiilor" și „recompenselor" se va păstra pînă tîrziu. Ea reapare sub diferite forme în toate sistemele sociale.

Acțiunea literaturii asupra societății se dovedește chiar la o privire sumară și mai complexă. Însăși enunțarea acestei propoziții echivalează cu răsturnarea tezei tradiționale („influența" societății, „expresia" societății) pusă de altfel demult la îndoială[42]. Într-o formă elementară, sumar formulată („in-

fluența asupra vieții reale, soartei națiunilor, cursului timpului"), inversarea datează de fapt încă din perioada romantică[43]. Conceptul literaturii activiste a Secolului Luminilor, care tinde să-și formeze publicul, cititorii, anticipă aceeași concluzie. Ori de cîte ori, într-una sau alta din fazele sale, literatura propagă idealuri și modele socio-umane („vîrsta de aur", viața pastorală, cultul „literelor" etc.), ea devine — foarte general spus — un factor al vieții și creației sociale, urmărește să modifice sau să impună un comportament și o concepție socială. „Literatura exprimă adesea mai mult starea imaginației unui popor decît starea societății"[44]. „Oglindă magică", „oglindă și interpret" al societății sunt două din metaforele acestei situații. Împinsă la paradox, teza devine radical opusă: nu literatura, ci viața, istoria imită literatura[45], nu arta, ci societatea imită arta (O. Wilde, *The Decay of Lying*).

Există și alte argumente în favoarea unei refracții inconformiste a societății. Departe de a propaga invariabil același cod social urmat de o imagine idilică, armonioasă, de pace socială, literatura vine adesea să rupă tocmai acest echilibru mitic. Ea relevă și amplifică de fapt contradicții și dificultăți sociale, traduce diferite forme de conflict, exprimă tensiuni și dispute nu odată acute. Literatura devine „critică", o „critică a vieții", formule care circulă încă din secolul trecut[46]. Ea nu poate fi deci numai sedativă, ci și iritantă, turbulentă, răscolitoare. De altfel între limbajul cultural oficial, autoritar și cel literar există un conflict permanent. Ceea ce se numește, tot din această perioadă, „revoluție literară" (în sens predominant populist-democratic: literatură populară/literatură cultă; în sens antidogmatic: romantic/clasic) începe să primească și conotații politico-sociale, de contestare directă a ordinii stabilite. Sub influența doctrinelor socialiste-marxiste, literatura va fi considerată, mai ales în interiorul societății occidentale, o instituție de-a dreptul critică, o formă de opoziție deschisă, de refuz și contestare mai mult sau mai puțin sistematică. Sunt cunoscute formule ca „dialectică negativă", „practică socială revoluționară", „limbaj subversiv" etc. Există o întreagă topică a acestei terminologii. Chiar și atunci cînd literatura nu ajunge la un stadiu radical de conștiință revoluționară, ea își asumă nu odată misiunea de a fi un seismograf, un avertisment, un semnal de alarmă.

Ori de cîte ori literatura exprimă aspirații de independență (Schiller: „Fiu al timpului său . . . dar nu și servitorul său")[47], sau își asumă condiția dificilă a marginalizării (ma-

rele mit al geniului izolat, persecutat, al „ostracismului perpetuu", Vigny, *Stello*, XXXVII, preluat și de avangardele secolului XX), ea își proclamă, direct sau nu, aceeași ținută refractară, neortodoxă. Evident, nuanțele sunt obligatorii, dar schema rămîne aceeași. Fenomenul frecvent semnalat și comentat al desprinderii, depășirii și chiar al opoziției scriitorului față de grupul sau originea sa de clasă se înscrie în aceleași coordonate. Aceste fapte obiective surpă bazele oricărui mecanicism sociologic, oricărui sociologism vulgar. Critica sa fusese anticipată de altfel de numeroase și vechi observații pe tema disparității dintre revoluția politică și revoluția socială (Stendhal), starea societății și starea spiritului uman (Joubert), serie-grup și individualitate *(celui-là,* Flaubert), „guvernele se schimbă, prozodia rămîne" (Mallarmé) etc.

Pe scurt: la antipodul literaturii conformist-sociale, o literatură ruptă și chiar „opusă" societății. Procesul disocierii specific autonomiei literaturii se reface încă odată în interiorul dialecticii sociale. Autonomia funcției estetice, supusă cadrului social (cu excluderea oricărei separații)[48] iese consolidată prin aceste noi argumente.

Rolul social activ al literaturii are și alte manifestări pozitive și negative, traduse global prin noțiunea de „funcții". Foarte curentă în studiile de sociologie veche sau recentă a literaturii, „funcția socială a literaturii" cunoaște interpretări variate, unele extensive: literatura servește unor „funcții sociale diverse și adesea contradictorii"[49]. La întrebarea care revine mereu: *Ce poate literatura?*[50], răspunsul este mereu inconcludent, deoarece „toate" soluțiile sunt posibile, în funcție, în primul rînd, de ideologiile dominante, după cum vom vedea în continuare (VI, 4). Un răspuns hermeneutic nu poate fi dat decît prin situarea problemei în interiorul sistemului ideii de literatură și de a-i urmări, exclusiv în acest cadru, rezolvarea.

Se verifică, încă odată, fenomenul polisemiei originare. „Literele" sunt, încă din Antichitate, o formă personalizată de *otium*, elogiate ca atare: *dulcius otio litterato* (Cicero, *Tusc.*, 5, 105), *otium sine litteris mors est* (Seneca, *Ad Luc.*, 82), adagiu insistent reluat în Evul Mediu și Renaștere. Dar, în același timp, *otium* definește și un stil de viață social: izolat, departe de afacerile publice (Cicero, *De off.*, I, 21), individualizat (Tacit, *Germ.*, 19: *literarum secreta*), retractil-defensiv, consolator, mult elogiat de poeți (Ovidiu, *Trist.*, 4, 10; Horațiu, *Ep.*, 2, 2, 2, 77). Conflictul dintre *vita activa* și *contemplativa* este

insistent dezbătut în Renaștere, unde formează o temă centrală a meditației morale: *literarum otium/publica obligatio* (L. Bruni)[51]. Încă din Evul Mediu se discută aprins pe tema *cleric/cavaler, arme/litere*, dispută de semnificație riguros identică.

Aceeași observație și pentru calitatea originară, eminamente distractivă, a literelor: poezie cîntată la banchete, obiect de destindere, de recreație inutilă, chiar frivolă etc. Dar cum observă încă Platon, destinderea (tradusă prin *loisir*) și studiul legendelor pătrund în cetățile antice doar după ce „necesitățile existenței" au fost asigurate, „nu înainte" (*Critias*, 110 a). Rezultă limpede că literele, ca și muzica (Democrit, 114), sunt o formă de existență socială superioară, evoluată, care a depășit exigențele materiale imediate, capabilă de amuzament, joc, gratuitate. Poetul joacă rolul de „bufon" de-a lungul întregului Ev Mediu. Funcția sa socială este relaxarea, plăcerea colectivă a oralității și a ficțiunii. Cultivarea timpului liber, eternul *loisir* elogiat și de Montaigne (II, 18), presupune securitate socială și mai ales economică. Mai mult: totală disponibilitate, abundență de bunuri, mondenitate și lux. Concepția va fi memorabil formulată în secolul XVIII de Mandeville *(The Fable of the Bees)* și Voltaire *(Le Mondain)*. Versurile sunt un produs de „lux"[52]. Literele nu sunt posibile decît într-o societate care cunoaște *le loisir*, plăcerea de a trăi, relaxarea și distracția. Între literatură și *the leisure class* există deci o relație directă, de producție-recepție[53]. Observații sociologice destul de vechi, pe care toate teoriile moderne ale „jocului socializat" doar le reiau, le amplifică și le consolidează.

Ideea de „funcție socială" are la fel o veche ascendență, de unde necesitatea de a fi „citită" și ea sincronic. Întregul *Aufklärung* consideră literatura, totalitatea scrierilor, drept un instrument de luminare, educare, progres. Publicitatea este strict funcțională[54]. Romanticii vor vorbi în mod curent de *mission* (V. Hugo), *uffizio* (U. Foscolo). Vechiul *vates* (III, 3) reapare sub forma poetului militant: „profet social", „spirit vizionar", „far", „ghid", „stea și flacără a secolului". Cărțile „guvernează lumea" (Voltaire, *Livres, Dict. Phil.)*, limba și *literele frumoase* (franceze) au făcut mai multe „cuceriri" decît Carol cel Mare. Ideea cărților care au produs „revoluții" se regăsește și la Bonald. Cartea (IV, 1, 2) devine simbolul existenței intelectuale și sociale a omului. Ea trebuie „făcută pentru trebuințele oamenilor"[55]. Vechea iconografie o arată

limpede: cartea este un element de viață cotidiană încă din Antichitate[56]. Teoria cărților care au „influențat cel mai mult" sau care „conduc" lumea (cu liste preferențiale foarte variate, unele tendențioase) acum se naște. În bogata istorie a „apologiilor poeziei" un capitol important demonstrează „avantajele" și „binefacerile" sociale și politice ale literelor. Tema este la modă mai ales în secolul XVIII cînd se dezbate pe larg ideea utilității și inutilității literelor pentru monarhi, state, societate civilă. Suntem departe de disprețul lui Malherbe conform căruia „poeții nu sunt mai utili statelor decît jucătorii de popice". Amintim doar un singur titlu-programatic: J. Barbeyrac, *Discours sur l'utilité des lettres et des sciences par rapport au bien de l'Etat* (1714). Ideea se va transforma în „fericirea societății", „serviciu adus societății" etc.

Aceste concepții nu pot fi nici bine încadrate, nici bine înțelese fără o raportare strictă la recunoașterea funcției culturale și educative fundamentale a literelor (III), de unde de altfel derivă. Literele „bune" prin definiție (III, 5) sunt esențial educative, moralizatoare ,civice. Sunt o „școală de virtuți", un „institut de moralizare" (alt titlu-program: Schiller, *Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet*, 1784). Rolul lor este „îndulcirea moravurilor", educarea „bunelor moravuri". Influența morală a literelor devine o temă clasică, degenerată repede în convenție, filistinism și platitudine moralizantă, pornită însă cu cele mai bune intenții, de o legitimare incontestabilă.

Loc comun devine și tema civilității literelor opusă stării de primitivism și barbarie. Vocația literelor este cultura integrală (IV, 3), echivalentă în plan social cu civilizația. „Dacă pierdem elocvența ce ne-ar mai deosebi de barbari?" se întreba retorul Libanius[57]. Erasmus vede, în mod analog, în *bonae litterae* o formă de *vitrix barbaries*[58]. *De politia litteraria* de Angelo Decembrio (1540) fixează doctrina Renașterii și Umanismului. Rolul civilizator al artelor și literelor propagatoare de urbanitate și *bienséances* este elogiat și de clasicismul francez. Dar momentul de glorie al concepției „rafinării", „cizelării" moravurilor prin litere *(poetry and politness grew up together)* este secolul XVIII[59], cu numeroase texte (Montesquieu, *Lettres persannes*, CVI; Dr. Johnson, *The polish life by useful arts, The Adventurer*, 67/1753 etc.). *Politesse*, noțiuni fundamental „literare" (V, 1, 4) devin în același timp și concepte educativ-sociale. „Barbariei primitivismului"

și subdezvoltării i se opune „civilizația literară", „frumoasa civilizație a literelor", idei pe care critica europeană a secolului XIX le reafirmă constant[60]. Ulterior, Croce va relua întreaga teorie prin formula: „Poezia operă de adevăr, literatura operă de civilizație" *(civilità)*[61]. Ea va fi propagată mai tîrziu nu numai de crocieni.

Reversul medaliei privește atît existența socială a scriitorului cît și a literaturii. La primul capitol sunt de înregistrat lungul șir de lamentări și incriminări cu privire la sufrințele, dramele și obstacolele carierei și vieții literare, la soarta nefastă a omului de litere. Unele confesiuni ale lui Petrarca, texte celebre, între multe altele, precum *De commodis litterarum atque incommodis* de L. B. Alberti (în Renaștere), *De infelicitate literatorum* de I. P. Valerianus (1620), *Infelix literatus* de Th. Spicelius (1680) pun toate datele problemei: asceză, izolare, invidie, persecuție, nerecunoștință, sărăcie, un catalog întreg de calamități morale, materiale și sociale. Tema revine cu aceeași acuitate și cu noi precizări în perioada de intensă publicistică a Luminilor cu texte ca *The Dangers and miseries of literary audience* (Dr. Johnson), *Sur les inconvénients attachés à la littérature* (Voltaire), *Desagravio de la profesion literaria* (Sarmiento) etc.

Intervin acum și toate efectele concurenței polemicii, persecuției, tiraniei. Mari ravagii fac și corupția, venalitatea scriitorului (denunțată încă din Antichitate: „Muza avidă și mercenară", Pindar, *Istm.*, II; I, 6), pamfletarii și „folicularii", „apașii", și „briganzii" condeiului, sub-produse inevitabile ale paraliteraturii. Drama socială a „geniului" romantic, a „albatrosului", poetului „damnat" este mult prea bine cunoscută. Mai puțin, poate, faptul că schema *poésie/littérature* (V, 3) se reface și la acest nivel: geniul este Poetul, „creatorul de poezie", în timp ce Literatul, simplu autor de literatură, este străin de această dramă. Aspectul colectiv al relației negative literatură-societate este de ordinul corupției reciproce. *Societate și moravuri corupte = literatură și moravuri literare corupte* și invers (simplificare energică dar în esență exactă, definită de Goethe: „Literatura se corupe în masă în măsura în care oamenii devin corupți", *Maximen*, 1030). Intensitatea intrigilor, coteriilor, defăimărilor literare este în relație directă cu nivelul și puterea opiniei publice, cu responsabilitatea și irresponsabilitatea mediului social și a instituției literare corespunzătoare.

3. Perspectiva istorică se impune, totodată, cu forța evidenței. Condiționarea reciprocă literatură-societate este de fapt de natură dublă, indisociabilă: istorico-socială. Dacă vorbim totuși, în acest plan, de *fenomen și proces istoric*, cauza este de ordin strict analitic și metodologic. Dimensiunea socială și cea istorică a literaturii se confundă. În felul aceasta se explică formarea și variațiile literaturii și ale ideii de literatură, caracterul său de convenție culturală supusă mutațiilor. Sistemul de valori al literaturii este un eveniment istoric, cel mai însemnat dintre toate: trecerea de la oralitate la scris (II, 1, 2) și de aici la cultura „literară", cu toate implicațiile sale (III). Cu cît literatura este mai puțin orală, cu atît ea este mai instruită, mai evoluată, deci mai „literară".

Bineînțeles, nici această situație nu scapă vechii observații. Literatura are o istorie, tează ce are ea însăși istoria sa. Literatura este supusă accidentelor și evoluțiilor istorice: „întîmplări" *(vicende)*, transformări *(revoluzioni)*, „progrese"[62] și faze de „decadență", idei cu totul curente începînd mai ales din secolul XVIII. Condiționarea istorică este legată de soarta statelor, de starea moravurilor, „care se schimbă cu rapiditate", „stării actuale"[63] (noțiune complexă) etc. Istoria conceptelor de istorie literară și de istoricitate nu este în nici un caz în intenția noastră, ele însele fiind integrate în istorie și avînd o istorie. Observăm doar că abia în acest punct istoria literară se încadrează sistemului ideii de literatură și că, în acest cadru, ea nu poate avea decît două obiective esențiale: 1. Istoria ideii de literatură, urmată de 2. Istoria ideii de literaritate și de specific literar (V, 6, 6—7). Nu ne reține nici postulatul istoricității literaturii, unanim admis în perioada actuală. Este un adevărat loc comun, adesea lipsit de nuanțe, dar o problemă de metodologie (I) se pune, încă odată, și cu toată acuitatea.

Cum se împacă viziunea sincronică a acestei hermeneutici cu realitatea istorică a literaturii și, mai ales, cu semnificația acestei realități istorice. Privită de sus, literatura pare să nu aibă istorie. Evoluția sa se confundă cu modul de funcționare a unui sistem static. Fixitatea și universalitatea supraistorică par să fie notele sale. Această viziune este dezmințită total de istoricitatea concretă a literaturii. Dar, în același timp, intervine în mod inevitabil punctul de vedere epistemologic și metodologic: desfășurarea literaturii, *i.e.* a ideii de literatură este surprinsă și structurată de grila modelatoare sistematică a hermeneutului aflat într-un moment precis al

unei duble istoricități convergente: 1. Faza istorică actuală a dezvoltării și formării ideii de literatură și 2. Momentul istoric personal, specific formației și stadiului de dezvoltare a conștiinței hermeneutului în cauză. Cum aceste două realități sunt în continuă mișcare, nimic nu oprește ca același hermeneut (sau altul) să structureze *altfel* ideea de literatură într-un *alt* moment istoric. Este deci vorba, în ultimă analiză, de un proces deschis de sincronizări succesive, de o suită de sincronizări. Dacă se admite, în mod legitim de altfel, că dezvoltarea întregii literaturi are o structură, supusă unei determinări sistematice, integrată în „sistemul sistemelor“[64], de ce nu s-ar admite aceeași situație și în cazul procesului de interpretare al literaturii și ideii sale?

O altă consecință hermeneutică este cel puțin la fel de importantă: perspectiva socio-istorică a literaturii îmbogățește ideea de literatură cu sensuri și semnificații noi. *Faptul literar*, ca și ideile de *totalitate* și *totalizare literară* (IV), reluate în plan socio-istoric, devin *fenomene* și *procese istorice*. Faptul literar duce, încă odată, la variabilitatea și relativizarea ideii de literatură în toate compartimentele și fazele sale. Întreaga terminologie literară nu constituie, drept urmare, decît o suită de convenții, de norme tranzitorii, istorice, de „legiferări“ ale instituției literare, condiționată istoric, începînd cu ideea de frumos (V, 1) și terminînd cu ideea de poezie și literatură (V, 3). Definiția poeziei este deci eminamente istorică: „Poezia este ceea ce a fost numit ca atare într-un anumit timp și loc“ (Fr. Schlegel, *Ath. Fragm.*, 114). Peste intuiția acestui mare adevăr exegeza modernă nu adaugă nimic esențial. Cu cîteva excepții totuși: revendicarea istoricității literarității[65], în fenomenalitatea și morfologia sa concretă, recunoașterea literaturii ca fenomen social care se manifestă în și prin *limbă* și *limbaj* și, bineînțeles, ideea de convenție și normă literară, legată invariabil de împrejurări și contexte istorice[66]. Explicația și conștiința istorică fundează și în același timp relativizează noțiunea de normă literară.

Analiza procesului literar, înțelegînd prin aceasta întregul circuit: autor — carte — cititor — public — receptare, adaugă la rîndul său noi înțelesuri ideii de literatură. Totul stă, încă odată, sub semnul determinării, sincronizării, evoluției sau mutației. *Tempora mutantur et nos mutamur in illis.* Dictonul este valabil și pentru literatură. O altă semnificație notabilă, globală și ea, decurge din recunoașterea relației dinamice: „tot“ și „toți“ acționează în funcție de „tot“ și „toate“. Literatura

este domeniul interdependenței funcționale. Faptul se verifică și în sfera sociologică. De altfel, prin transpunere în acest plan, multe dacă nu toate noțiunile literare trecute în revistă primesc prin reformulare noi accepții și semnificații. Întreg procesul de comunicare (V, 6, 13) devine un sistem social de comunicare, cum și este în realitate. Faptul reiese în evidență și prin deosebirile (enorme) între aparatele de comunicare, în Vest și Est, analiză care însă nu ne reține acum atenția. Însuși actul originar de comunicare, cel oral, este eminamente social, cu repercutări de același ordin în toate prelungirile sale „literare“: „convorbiri“, „dialoguri“ (ideea de interlocuție și interlocutor este viu prezentă în toate aceste acțiuni care dau titluri de revistă, specii literare, edituri, societăți literare etc.). O situație identică și în cazul difuzării, divulgării, publicării. Cărțile „circulă“ în lume, observație veche, elementară.

Actul lecturii, care constituie însăși literatura, prin colaborarea dintre un obiect (cartea) și un subiect (cititorul), are aceeași origine și semnificație socială. Lectura este un act social prin excelență, studiat din această perspectivă de întreaga sociologie a literaturii. Literatura este scrisă pentru un public, recunoscută și valorificată ca atare de un public. „Literatura lucrează pentru un public“. „Autorul, publicul sunt concepte literare“. „O literatură este opera comună a scriitorului și a publicului“. Romantismul german a avut și astfel de remarcabile intuiții[67], reluate și dezvoltate pe larg de întreaga sociologie modernă a lecturii, publicului, recepției. Cît privește noțiunea propriu-zisă de „public literar“, ea este și mai veche. Apariția sa este legată în primul rînd de Iluminism *(die Aufklärungliteratur ist ein Publikumliteratur)*[68], de conștiința literară adaptată și orientată spre publicul cititor, de voga romanelor și a paraliteraturii din această perioadă. Ideea de literatură se modifică în consecință: adaptată unui public larg, considerat ca o colectivitate determinantă, cu exigențe specifice, foarte variabile, ca orientare și cu reacțiuni adesea imprevizibile. Mecanismul reacțiunilor publicului se confundă cu al literaturii: noutăți aplaudate, apoi perimate, repede uitate. Dimensiunea istorică adîncește perspectiva: publicul modern diferă de cel antic și un Herder începe să studieze problema *(Haben wir noch das Publikum und Vaterland der Alten?)*[69].

O sociologie inițial empirică a succesului adaugă alte dimensiuni și semnificații de acest tip literaturii. Enormul și străvechiul loc comun al gloriei, renumelui, reputației, poste-

rității trebuie invocat în primul rînd sub semnul lui *Exegi monumentum aere perennius* (Horațiu, *Ode*, III, 30). Observarea elementului social (și ea de veche origine) este și mai notabilă. Oratorii și retorii antici aveau deja această noțiune. La fel poeții, care organizau lecturi publice, frecventau *schola poetarum* (Marțial, III, 20), participau la concursuri literare (Plutarh, *Propos de table*, V, 2). Concepția „Republicii literare" (VI, 1, 3) implică și conștiința succesului într-o comunitate de elită. Premierile, consacrările, recompensele acordate poeților au și ele o veche tradiție. Ceva mai noi sunt observațiile privitoare la publicul care decide, gustul superior al criticului profesionist, „tribunalul poporului ... judecător suprem în literatură", „opinia publică literară", considerațiile despre prestigiul social al scrisului și scrierilor. Succesul literar, foarte variabil, inspiră încă din Antichitate reflexii sceptice, blazate *Habent sua fata libelli* (Terentianus Maurus). Tema revine adesea în diferite contexte literare. Îndoiala și scepticismul sunt de asemenea prezente. Falsele reputații, manipulațiile publicitare și editoriale au demult criticii lor, cu observații lucide și acute[70]. Variabilitatea interpretării lor social-determinate este mare, ceea ce sporește și mai mult densitatea semantică a raportului literatură/societate.

Asumarea obiectivă, explicarea și demitizarea acestui raport duc la același rezultat. Succesul literar are cauze obiective care se reduc în ultimă analiză la un dublu fenomen de „concordanță"[71] și „selecție" între mediul social și opera literară (în cadrul unei singure literaturi), de sincronizare și influență (între literaturi). Prin G. Ibrăileanu și E. Lovinescu astfel de probleme sunt puse, în termeni destul de exacți, și în critica noastră. H. Spencer, E. Hennequin, G. Tarde sunt inspiratorii mai mult sau mai puțin uitați ai acestui tip de analiză, cu destui precursori ocazionali de altfel. Ceea ce intrigă mereu este caracterul falacios, carierist, combinativ, publicitar al „reputațiilor literare"[72], studiate inclusiv sub formă de cursuri sarcastice de „strategie literară" („manuale" cu caracter satiric, „arta de a reuși" în literatură). Estetica receptiei, pe bazele puse de H. R. Jauss, reia dezbaterea pe scară largă și constată că totul este o problemă de „orizont al așteptării" *(Erwartungshorizont)*. Receptarea și deci succesul unui autor se face în funcție de trei factori: 1. Experiența publicului în raport cu genul în cauză; 2. Forma și tematica literară anterior cunoscute; 3. Confruntarea dintre lumea imaginară (a operei) și realitatea cotidiană. Cînd „schimbarea de orizont"

(Horizontwandel) se produce, modificarea receptării devine inevitabilă[23]. Se poate observa, în trecere, că problema succesului literar a cunoscut rezolvări din perspective diferite, inclusiv hermeneutice, și în critica românească mai nouă[47]. Dar „estetica receptării" și în genere a succesului (dezbătută și de Escarpit și de „Școala de la Bordeaux") nu îmbogățește efectiv ideea de literatură decît pe latură colaterală și contextual-sociologică.

Cu urmări terminologice mai durabile se dovedește, în schimb, un alt aspect al succesului literar: *moda literară*. Ea este, dacă se poate spune astfel, o „descoperire" barocă, sub patronajul declarației-program a lui G. B. Marino. Acesta declară că scrie poezii doar „care plac azi" *(al secol vivente)*. Deci: primatul gustului public, mobil, tranzitoriu, sincronizarea cu acest gust și urmărirea succesului imediat. Concepția produce încă din această perioadă expresii care vor fi folosite pînă azi: *mode pour les livres* (G. Sorel), *Almodische Poesie und Rimen, Almode-Satire*[75]. Expresia propriu-zisă se stabilizează în secolul XVIII: *Le livre à la mode* (L. A. de Caracciolo, 1759), *Alamode-Literatur, Fashionable Literatur, moda letteraria*, chiar și *De Alamodalitate scribendi*, interferență moderno-erudită semnificativă, inclusiv în prelungirea și prin contaminarea cu tradiționalele „arte liberale" (III, 3). Vor exista deci *Modenschriftstellern*, ca și lecturi la modă, *Modelesereyen*. Ultimul aspect este, sociologic vorbind, cel mai interesant, deoarece stabilește interdependența literaturii la modă de un anumit public, de contextul social, de viața socială, cum începe să demonstreze de altfel A. W. Schlegel în *Mode-Romane* (1798). Opinia este negativă, dar realistă: „Moda este pseudo-imaginea *(Afterbild)* și caricatura gustului public"[76]. Se denunță și faptul (1829) că literatura poate să devină „doar servitoarea modei"[77].

Aceste definiții spun în esență aproape tot: dominarea gustului public (ceea ce exclude ideea de valoare); schimbarea, mobilitatea (ceea ce exclude teme, tipuri, procedee literare universal și permanent valabile); actualitatea, voga (ceea ce exclude clasicitatea și implică preocuparea de modern și modernitate)[78]. Dacă mai adăugăm și influența „vieții de salon", după Proust „indispensabilă literaturii", schema de bază a ideii de modă literară este definitiv trasată. Ea este reluată cu mici variații pînă azi. Fenomenul modei literare tot mai dominant și generalizat prin eficacitatea *mediilor* de publicitate (care tind să transforme întreaga literatură în literatură

de masă și paraliteratură de succes — IV, 6, B, C) are urmări directe și asupra terminologiei literare și deci a materialului și procedeului hermeneutic însuși. În ultimă analiză, toate conceptele literare nu sunt numai condiționate, interdependente social, procese istorice, dar — din perspectiva ultimului moment (istoric) al actualității imediate — toate ideile anterioare devin, în nomenclatură tradițională, depășite, perimate. Pe scurt: demodate.

4. Există, în sfîrșit, și o altă expresie, curentă, empirică și foarte cuprinzătoare, care definește conținutul social al literaturii: „viața literară". *Literatura = viața literară.* Noțiunea — tradițională — este ceva mai complexă decît pare. Ea reface ideea de totalitate literară (IV) pe trei planuri bine distincte, dar convergente:

a) *Viața literară* este totalitatea celor ce scriu, în sens profesional, apoi cultural și estetic-literar al cuvîntului. Ea definește „societatea literaților", în sens extensiv, de la simplul scrib pînă la cele mai rafinate forme de *bel esprit.* Există două tipuri de societate: orală și scrisă. „Viața literară" constituie un fenomen tipic al societății scrierii, în primul rînd a celor ce au funcția sau „oficiul" scrierii: „literații" *(litterati, grammatici),* „clericii" (*clercs, clergie* = cultură, știință, erudiție), „oameni de litere" *(hommes de lettres, gens de lettres, literary men,* noțiunea acoperă progresiv pe cea actuală de *intelectual*), „spirite literare" (*beaux esprits,* cei ce cultivă „literele frumoase" — V, 1). Se observă cu ușurință cum întreg ciclul cultural al literelor (III) are exponenții săi calificați, situați într-o ordine oarecum gradată: de la simplul profesionist-artizan al scrisului (scribul propriu-zis), la cele mai evoluate și înalte forme de iubitori de „litere". *Viața literară* este în primul rînd comunitatea acestor profesioniști ai condeiului și a produselor sale scrise: culturale, totale, ca și specific-literare.

b) *Viața literară* reprezintă corpul social constituit și recunoscut, mai mult sau mai puțin organizat prin instituții specifice, al „oamenilor de litere". *Tous les gens de lettres, tous les hommes de lettres* sunt expresii care încep să circule în Franța încă din secolul XVIII. Dicționarele înregistrează deja expresia „corpul oamenilor de litere" *(tout le corps des gens de lettres)*[79], care va lua și forma *la gent littéraire* (Wartburg, *Dict. étym.,* p. 379). Dimensiunea colectivă a „vieții literare" fusese de altfel prefigurată de ceea ce s-a numit *republica*

literelor în toate variantele sale: *bien public littéraire*[80], *lo stato della letteratura, the commonwealth of literature, la république des lettres, realm of letters* (expresii rar folosite în critica și teoria literară română). Ea constituie ceea ce, în vechea societate și în mod imagistic, era exprimat prin ideea de *ordin, stare (état),* metafore ale organizării sociale folosite, uneori, și azi. Grup social, strat social, comunitate socială sunt echivalenți moderni în termeni de microsociologie. Formele de organizare specifică apar în trecut în special în societățile de tip liberal-iluminist și nomenclatura corespunzătoare se păstrează pînă azi. *Viața literară* se compune din *societăți, cluburi, corporații, Bunde.* Ele încep să constituie „fonduri literare", „alianțe literare", să organizeze „matinee literare" etc., ulterior *uniuni* și *sindicate* literare.

c) *Viața literară* semnifică, în sfîrșit, tot ceea ce se referă la „litere" sub aspectul manifestărilor colective ale oamenilor de litere și ale publicului literar. Ea se traduce, în general, prin expresia *în literatură* (*en littérature, dans la littérature, en matière de littérature, comme littérature, literary performance):* totalitatea activităților publicistice și a evenimentelor literare și urmările lor pe toate planurile (a intra în viața literară = a intra în literatură) dovedește nu numai o mare capacitate latentă de semnificare, dar și de dilatare continuă. Dintre toate definițiile literaturii este poate cea mai polisemică. Un prim strat se referă la începutul activității literare: a „debuta", „a intra în literatură" sunt expresii pe cît de vechi pe atît de curente. Un altul, și mai dens, are în vedere vocația, cariera, profesia literară. Fenomenul începe să fie destul de bine observat încă din secolul XVI, prin lucrări notabile ca *Examen de ingenios* de Juan Huarte de San Juan (1575) și *Piazza universale di tutte le professioni del mondo* de Thomaso Garzoni (1575). Nici vocația, nici profesia „poetică" nu sunt încă bine definite, dar bazele „tipologiei" și „sociologiei" moral-profesionale sunt puse. De *mester de clericia* se vorbește încă din Evul Mediu, de *métier* și *professioni d'homme de lettre,* în mod curent, din secolul XVIII înainte. Tot de atunci, *la carrière des lettres, de la belle poésie* etc. Toate acestea fac parte din viața literară, ca și faptul de a te fi „consacrat" literaturii *(devoted to literature),* a avea „vocație" literară, a o urmări pînă la capăt cu orice preț (vezi, între altele, *Jurnalul* lui Kafka). Viața literară nu dă numai succese, renume, publicitate sau ecouri, zvonuri (*grand bruit dans la littérature;* Voltaire, *Abus des mots, Dict.phil.),* dar și insuc-

cese, eșecuri, declasare, decepții (Du Bellay: *Je suis né pour la Muse, on me fait mesnager, Les Regrets*, 39), „pierderi" (de-cese: *pertes pour la littérature*). Ea asigură legături, relații *(commerce de la littérature)*, prieteni, dar și dușmani, adversități, rivalitate și concurență acerbă. Capitolul moravurilor, adesea evocat (Balzac etc.) este unul dintre cele mai copioase și colorate ale vieții literare. El este descris, în general, în sens negativ, satiric *(querelles, cabales, coteries, intrigues de la littérature)*. Pamfletarii, „foliculării" înjosesc *(avillissent la littérature)*. Ei sunt rușinea literelor *(la honte de la littérature)*. Pe scurt, viața literară este plină de flagele *(fleaux de la littérature)*.

Sinonimul vieții literare: *lumea literară (Le monde littéraire, litterarische Welt,* dar și *Reich der Literatur, gelehrte Welt, schöne Welt-gelehrte, World of literature, literary world)* are aceeași semnificație: ansamblul celor ce cultivă literele. Frecvența sa este consecința intensificării și diversificării vieții literare. Cît privește expresia propriu-zisă *(la vie littéraire, vita letteraria)*, de frecvență în special franceză, generalizată din secolul trecut, inclusă și în titluri de opere (A. France), ea rezumă comod și expeditiv totalitatea semnificațiilor menționate, de unde și caracterul său uzual.

O ultimă observație: tendința de a defini literatura prin termeni sociali este puternică, legitimă obiectiv, dar ea nu spune nimic decisiv despre esența literaturii. Se descrie condiționarea literaturii, cadrele sale colective, dar nu și diferența specifică. Mai mult: tendința de a înțelege literatura exclusiv prin determinări și conținuturi sociale constituie o eroare în măsura în care nu se ține seama de originea *literală* a literaturii (II, 1) și de întreaga perspectivă hermeneutică adoptată[87].

3. LITERATURA ȘI ECONOMIA

Îmbogățirea ideii de literatură se face și prin interpretarea sa economică. Ea se traduce printr-un strat de semnificații derivate sau strîns asociate „conținutului" social al literaturii. Ca și în cazul relației precedente, o altă precizare, inițială, esențială: obiectivul hermeneutic nu este examinarea condiționării economice a literaturii, nici cauza, nici efectul, ci

doar modul cum relația literatură-economie se reflectă în terminologia literară, cum literatura este asimilată unui fenomen economic și felul cum accepțiile literare primesc în contexte specifice o semnificație economică. Accepția, modernă, aparține în mod esențial epocii noastre.

Primejdia reducționismului, a extrapolărilor exagerate, abuzive, este și mai mare decît în domeniul sociologic. Deși condiționarea socio-economică a artelor, deci și a literaturii, este indiscutabilă, acceptată și de estetica cea mai idealistă (în cazul arhitecturii de pildă)[1], tendința unui anumit mecanicism economic vulgar a fost combătută încă de întemeietorii materialismului istoric și dialectic. Engels în speță, în repetate rînduri[2]. În rest, ceea ce ne poate interesa în acest plan, este doar examinarea modului de funcționare al conceptelor literare de inspirație și semnificație economică și al înțelesului lor în cadrul sistemului general al ideii de literatură. Se observă cu ușurință că apariția lor urmează întreaga traiectorie a *literelor*.

1. Dacă există o fază pre-sociologică a ideilor despre literatură, există fără îndoială și una pre-economică a ideilor despre literatură. Ea începe prin considerarea *profesiei literare* sub raport economic: rentabilitate, cîștig, drept și proprietate literară etc. Literatura constituie nu numai o artă, ci și un bun economic, producător de venituri, capabil să asigure întreținerea materială a scriitorului și chiar buna sa stare.

Deși recunoașterea profesiunii literare este veche, tradițională (VI, 2, 4), definirea sa în termeni specifici economici se lovește mult timp de prejudecata „literelor liberale", nerentabile (III, 3), a artei „nobile", superioare, care disprețuiește profesionalismul lucrativ (VII, 1), de orgoliul scriitorului ce nu se vrea confundat cu o „meserie" oarecare, vulgară. Shakespeare nu s-a socotit niciodată scriitor *(never writer)*, la fel Eminescu, care nu se vedea decît „scriitor de ocazie". Există doar un profesionalism originar al scrisului, al „maeștrilor-scriitori", copiști *(maîtres-écrivains)*, care profesează arta (caligrafică) a scrisului, încă din Evul Mediu și Renaștere, dar concepția ca și specialitatea lor sunt strict artizanal-corporatiste. Trebuie să așteptăm apariția secolului XVIII, în special englez, ca profesionalizarea „scriitorului" să devină o realitate și literatura o „meserie" rentabilă, o adevărată „profesie"[3], recunoscută ca atare de scriitori, în primul rînd,

dar și de întreaga viață socială. „Literatura a devenit o meserie", se constată în aceeași perioadă — cu tristețe — și în Franța[4]. „Literat de profesie", „scriitor de profesie" sunt în acest sens expresii curente. La fel, *profession des lettres, literary profession, Bellesterei als Lebensberuf* etc. Despre „meserie literară" *(métier littéraire)* se vorbește curent, cu atît mai mult, în perioada actuală (în sociologia literaturii, dicționarele literare etc.).

Problema „cîștigului", „venitului", rentabilității, controversată încă din Antichitate (Juvenal, VII, 82—97) se fundă, de fapt, cu a existenței practice, materiale, a scriitorului. „Talentul nu moare niciodată de foame" (Petronius, *Sat.*, XLVI). Preocuparea „venitului" literar este deci veche, inevitabilă. Inițial el constă din pensii regale sau aristocratice, patronaj, trafic de dedicații etc. Cînd scriitorul devine un profesionist al editurii, teatrului, presei, drepturile de autor sunt o realitate. V. Hugo își făcea calcule, foarte franțuzești de altfel: „Ceea ce literatura îmi raportează"[5]. Prin urmare: „Literatura este o meserie rentabilă". Convingere generală și azi în special în societatea occidentală, împărtășită de scriitori, editori, public. Cînd nu este „rentabilă", se produce o adevărată dramă, suferințe, complexe acute, revoltă (vezi, la noi, *Jurnalul* lui Camil Petrescu). Aceste foarte scurte indicații semnalează doar unul din aspectele economice ale literaturii.

O consecință directă a profesionalizării este și depășirea condiției de amator sau diletant. A fi scriitor = a trăi din scris *(vivre de sa plume)*. Literatura nu mai este una „de amatori", „de rentieri", ci „de oameni de condei", dacă nu calificați în tot cazul recunoscuți, tratați și plătiți ca atare. Ei sunt capabili să producă „literatură alimentară", care „hrănește" (expresia apare în secolul trecut). Urmările sunt esențiale: independența economică atrage pe cea socială. Mecenatul, patronatul, cerșetoria deghizată încetează. Scriitorii merg pe picioarele lor, iar conștiința le devine liberă. Elogiul profesiunii liberal-literare este efectul acestei revoluții. Dr. Johnson era mîndru de faptul „că nici un om n-a trăit mai independent prin literatură"[6]. „Omul de litere" devine un *Literary Gentleman*. El nu mai este un simplu „poet de curte", umilit și depreciat. Fenomenul este observat și elogiat de toți observatorii, între alții de Hegel[7]. „Banul a emancipat pe scriitor, banul *(l'argeant)* a creat literele moderne" (E. Zola)[8].

Literatura devine o formă de proprietate, noțiune necunoscută în Antichitate, deși instinctul creației proprii, original, nu lipsea *(sic vos non vobis mellificatis apes*, Virgil?). Problema plagiatului, a *copyright*-ului, înainte de a fi legală este una morală, precum la Petrarca[9]. Revendicarea rămîne totuși dublă. Noțiunea ca atare *(literary property)*, care impune reglementarea dreptului de reproducere (printre partizanii săi și Kant)[10], apare tîrziu, în perioada profesionalizării scriitorului. Pînă atunci, literatura constituie doar un bun comun, care poate fi preluat, copiat, prelucrat, parafrazat fără nici o restricție. Protecția legală este și mai tardivă. Ea produce termeni noi ca „literatura legală" (= proprietate personală legiferată)[11]. De notat este și faptul că numai „literatura" poate fi încadrată, cantitativ oarecum, în paragrafe de lege, nu și „poezia", liberă, volatilă, de o altă calitate. Sistematizarea noțiunii „dreptului de autor" este încă o consecință directă[12]. Principiul face azi parte din legislația tuturor sistemelor sociale, garantat de pacte și convenții internaționale. Dispariția proprietății literare, cerută de Maiakovski în *150.000.000*, rămîne doar o imagine poetică.

2. Aspectul „tehnic" al profesiei literare cunoaște două accepții esențiale: *artizanat* și *industrie*. Ambele noțiuni sunt numai în parte imagistice și traduc două faze bine distincte ale ideii de *muncă literară*. Vechiul *poiein* devine ceea ce, în linii mari, literatura a fost totdeauna: o formă de muncă artizanală, de un tip special: „Rezultat, care încă la începutul acestui proces există *în mod ideal* în *închipuirea muncitorului*" (K. Marx)[13]. Materia primă (semi-imagine și ea): limbajul. Nimic deci mai firesc: *literatura = muncă literară*, noțiune acceptată de scriitori (Balzac, Goncourt), intrată și în dicționare (de ex. *O.E.D., s.v.*). Noțiunea se generalizează, sub influență marxistă îndeosebi, într-o întreagă zonă a teoriei literare moderne. Literatura devine o „muncă în limbaj și prin limbaj"[14], o *Wortarbeit*. Expresia se întîlnește frecvent și la membrii grupului *Tel Quel*, în prima sa fază.

În consecință, scriitorul este un muncitor, un muncitor literar, a cărui meserie este de a face literatură. *Literatura = meseria scriitorului*, formulă intrată și ea în dicționare (de ex. *Lexis, s.v.*). Formată în secolul trecut, expresia este anticipată de întreaga tradiție a profesiunii, activității și muncii literare, inclusiv în forme degradate, pur practice (= „autorul care muncește pentru pîine")[15]. Expresia modernă de „muncitor intelectual" se aplică deci și scriitorului. El este declarat „mun-

citor al cuvîntului" *(Wortarbeiter)*, „ultimul artizan solitar al societății industriale"[16].

Asimilarea acestui artizanat cu producția de serie, de manufactură, duce la formule cu sens depreciativ critic, gen *manufactures of literature, manufacturier littéraire* (și alte expresii de acest tip: *papers manufacture* etc.). Toți acești „manufacturieri literari" publică ceea ce se va numi literatură de masă și paraliteratură (IV, 6, B, C), denunțată sub această formă încă din secolul XVIII[17]. Polemica se întîlnește în epoca romantică (recoltă mare de citate), dar terminologia rămîne inevitabil aceeași. Ea nu se îmbogățește decît prin comparații și imagini care accentuează și mai mult caracterul „mecanic" al meseriei literare, trecerea sa în proporții de masă, de la artizanal la industrial.

Am grupat sub sigla totalității literaturii (IV) ansamblul scrierilor și tipăriturilor de orice gen, care conferă literaturii o dimensiune exclusiv tipografică, editorială, publicistică. Evident, tocmai acestei largi „literaturi" se aplică cel mai bine și eticheta de „scrieri de fabrică" *(Fabrikstellerey)*, produsă de „manufacturierii de cărți" *(Bücher Manufakturisten)*[18]. Paraliteratura este denunțată de pe acum: „Fabricate pentru biblioteci de împrumut și cercuri de lectură" (1805), *(Schriftstellerei als Manufaktur)*[19]. Literatura de colportaj este opera „atelierelor de confecție literară", abundenta publicistică modernă este o „imensă fabricație în proză". Expresia devine de uz aproape curent și în epoca actuală: „fabrică literară", „mașină de cărți" (Ortega y Gasset). Specializarea pe genuri dă „fabrica" sau „fabricarea" de romane, drame, chiar poezii, expresii — toate peiorative din perspectiva literaturii „adevărate", „superioare" (VII, 1).

În același context socio-cultural și cîmp semantic apare și noțiunea — azi consacrată — de „industrie", raportată mai întîi la publicistica franceză ușoară (Herder), dar în general și la „fabricarea de cărți" (Kant)[20]. Acești precursori iluștri sunt, în genere, uitați. Nu-i mai puțin adevărat că expresia *literară industrială* este o creație și o generalizare a criticii franceze din primele decenii ale secolului trecut, cu un celebru articol de Sainte-Beuve, *De la littérature industrielle (Revue des Deux Mondes,* XIX, 1839, pp. 675—691), frecvent întîlnită și la alți autori francezi și străini (G. Herwegh, *Ein Beitrag zur Kenntniss der literarischen Industrie,* 1845)[21], inclusiv sub forma *l'industrie des lettres*. Semnificația temei este și rămîne eminamente polemică. Ea împinge la ultimele consecințe nu

numai dicotomia *poezie/literatură* (V, 3), dar tinde să compromită (și în cele din urmă chiar să și desființeze) ideea însăși de *literatură*, deoarece — sub ea — apare, precum la Croce, încă o categorie, de o inferioritate și depreciere absolută: „literatura industrială, mecanică" *(La Critica,* 1917, p. 401), dar care, prin proliferare, tinde să capete proporții monstruoase. Nici de mirare deci că noțiunile de *industrie literară, literatură de masă* și *paraliteratură* sfîrșesc prin a fi amalgamate și confundate, atît de studiile specializate actuale[22], cît și în pamflete spirituale, gen *L'Industria della poesia* (G. Papini, *Gog*).

Ultimă formă de anulare de acest tip, căci sunt — cum vom vedea — și alte modalități (VIII, 3) este considerarea literaturii industrializate doar ca simplu departament sau secție a vastei *industrii culturale* specifică lumii occidentale îndeosebi, concept inventat și analizat de „Școala de la Frankfurt"[23]. Vulgarizarea sa publicistică este inevitabilă, inclusiv în spiritul teoriei însăși: transformarea bunurilor culturale în produse industrializate, de serie, reproduse mecanic[24], în vederea distracției *(Amüsierbetrieb)*. Rezultatul? Nivelarea, omogenizarea, transformarea artei și ideilor despre artă în clișee și formule standardizate, impuse prin concentrare și birocratizare industrială, difuzate prin *mass media,* manipulate în vederea profitului.

3. Un efect direct al recunoașterii și conceptualizării industrializării literaturii este traducerea sa în termeni economici de *producție* și *consumație*. Scriitorul este asimilat unui „producător" industrial de bunuri de consum. Dar totul este de fapt un abuz de termeni, ideea de producție literară, cel puțin în stadiul actual al formulării sale, fiind mai mult o metaforă decît un concept propriu-zis, în înțelesul economiei politice[25].

Adevărul este că termenul de „producție poetică" și „literară" *(poetische producte, productions littéraires)*[26], care începe să circule încă din secolul XVIII, are sensul esențial de creație și artă literară. În subsidiar, se înregistrează accepția de apariție editorială *(neue literarische Produkt)* sau de totalitate a publicațiilor, inclusiv nuanța depreciativă: obiect de lectură lipsită de calități estetice[27]. Ambele accepții se păstrează, cu frecvență tot mai ridicată, pînă azi. De o parte deci (exemple pur lexicografice): „literatura, producția literară" (Sainte-Beuve) în sensul estetic-specializat al cuvîntului (V);

de alta, clasificarea — foarte în spiritul acestei hermeneutici — în „poeți, literați și producători de literatură“ (Croce)[28]. Ultimii sunt asimilați confecției literaturii de masă, jurnalismului, paraliteraturii. Este înțelesul devenit între timp predominant în sferele „literaturii adevărate“, inclusiv în critica noastră: „Producătorul de literatură pentru vagon de dormit“ (G. Călinescu)[29].

Trecerea de la accepția metaforică a producției literare la sensul economico-științific se observă cu deplină claritate la Marx. Munca literară poate fi neproductivă și productivă (rentabilă) după împrejurări: „De exemplu Milton, care a scris «Paradisul pierdut», a fost un muncitor neproductiv. În schimb, scriitorul care lucrează în serie pentru librarul său este un muncitor productiv. Milton a produs «Paradisul pierdut» din aceleași motive pentru care viermele de mătase produce mătase“. Metaforică este și „productivitatea“ subiectiv-estetică: „Obiectul de artă — ca și orice alt produs — creează un public cu simț artistic și capabil să se bucure de frumos. Producția nu produce așadar numai un obiect pentru subiect, ci și un subiect pentru obiect“. În schimb, ideea de „materie primă“, de producție (mitologia greacă de ex.) și de „cost de producție“ (timpul necesar producerii literaturii), pentru a nu mai aminti de condiția de „salariat“ sau „muncitor“ productiv pentru librari a scriitorului, pune bazele unei explicații economico-științifice a producției literare. Ea se dezvoltă, în mod esențial, spre analiza condiției „autorului ca producător“, profesionist, industrializat, pentru piață[30]. Alți termeni, tot „industriali“, gen „atelier“, „atelier de producție“, „șantier“ rămîn în schimb metaforici. La fel, definiția literaturii ca „artă artizanală într-o economie a producției de masă“[31].

Abolirea ideii de creație literară (pentru unii de esență „teologică“)[32], de origine, semnificație și finalitate individuală, și substituirea sa cu ideea de productivitate masificată, este urmarea cea mai importantă. Creatorul individual este înlocuit prin factorul colectivitate, hotărîtor atît în faza precreatoare cît și postcreatoare. În cea dintîi intervine, într-o propunere utopică, ideea colectivului de producție, „pe bandă rulantă“, destinată să înlocuiască scriitorul specializat, profesionist. Într-o formă mai puțin extremă, se pune accentul pe organizare, planificare, control. Întreg procesul editorial destinat pieții libere este, văzut în același mod, ca un factor de producție. Întreaga problemă a literaturii (și deci a definiției sale) s-ar reduce la întrebarea: „Ce faci cînd scrii sau cînd cițești?“[33] Operația „scrierii“ echivalează cu o practică productivă, care se confundă, după împrejurări, cu *scriitura* sau cu *intertextualitatea*. Într-un caz, scriitura este activitatea care transformă limbajul reproductiv în productiv, în act inventiv. În celălalt, materia primă — textele prealabile — sunt transformate și valorizate la diferite nivele. Cînd citești, intervine din nou o instanță producătoare colectivă: textul devine o „mașină producătoare de sens“[34] (metaforă curată!), în înțelesul că atît actul scriiturii cît și al lecturii care-l instituie generează, produce sens, pe măsura desfășurării sale, text-ce-se-face-de-la-sine: practică semnificantă translingvistică perpetuă. Este evident că toate aceste formule decurg din ambiguitatea și ambiguizarea (adesea forțată) a ideii de „producție“ *(production, engendrement, génération, dissemination* etc.), care „transformă“ orice în orice. Problematica specifică a *literei* este uitată pe parcurs sau nu este luată deloc în considerație.

În sens extensiv și prin relație simetrică, producția literară are ca obiectiv satisfacerea consumului literar: utilizarea cărții tradusă prin formule gen „spirit care produce și consumă literatură“[35]. Astfel de interpretări „consumatoriste“ au pătruns în trecut și în critica noastră: cititorul definit ca „simplu consumator de frumusețe“[36]. Le vom regăsi și la diferiți epigoni-compilatori. Asimilarea recepției literare cu un act de consum corespunde unui model economic, care poate fi luat în considerație, în funcție de exigențele modelului ideii de literatură. El arată limpede, mai întîi, vechimea și permanența fenomenului, care începe odată cu apariția cărților populare. Literatura populară, de masă și paraliteratura, îl ilustrează pe deplin. Din punctul de vedere al consumului, toată această literatură devine o formă de „literatură de consum“ *(Konsumliteratur, Gebrauchsliteratur*, termeni învecinați și chiar sinonimi cu cei amintiți anterior, *Trivialliteratur, Unterhaltungsliteratur)*[37]. „Lectură de masă“, „literatură de consum de masă“ sunt termeni de aceeași semnificație, curenți în sociologia literară actuală. În al doilea rînd, literatura se bifurcă și, cum vom vedea, se ierarhizează în funcție de acest criteriu (VII). Literatură-creație, adevărată, estetică/literatură de producție, consum, extraestetică: romanul polițist de „serie neagră“, de pildă. Specia „roman“ devine reprezentativă pentru acest gen de literatură *(Romanliteratur)* încă din secolul trecut: producție, modă, consum sunt acte solidare[38]. În sfîrșit, fenomen tipic al „societății de consum“ occidentale *(The Affluent Society)*, așa-numitul *best-seller* („cartea de succes“, de vînzare

maximă) devine simbolul consumului literar de masă prin excelență. Literatura artistică (V, 5) este total eliminată, dar realitatea și rezistența definiției literaturii = totalitate a scrierilor (IV, 1) este o dată mai mult demonstrată. Ideea de literatură se reîntoarce din nou, circular, la punctul de plecare (VIII, 4, 12).

4. Profesia, industria și producția literară transformă literatura într-un *bun* și o *activitate comercială*. Terminologia literară se îmbogățește și la acest capitol: noțiunile de „comerț literar", „literatura ... articol de comerț", „economie literară" pătrund în limbajul critic încă din secolul XVIII[39]. Prezența sa în toate literaturile dovedește existența unui fenomen european. „Transformarea comercială a literaturii" este magistral descrisă de Balzac în *Les Illusions perdues*. „Mercantilismul literar", „venalitatea literară", „comerțul literaturii"[40] devin expresii și mai curente, consecutive dezvoltării economiei capitaliste. Goethe, Fichte, Foscolo, mulți alții, sunt plini de sarcasme amare și inutile. Definind o realitate mai mult decît evidentă, expresia se consolidează, se răspîndește, devenind în perioada actuală cu totul curentă (inclusiv prin variante polemice: *littérature alimentaire, littérature à l'estomac* etc.).

Schema de bază a ideii de literatură este reconfirmată, dar o serie de termeni noi, corelativi, îi dau semnificații diversificate, unele nebănuite. Disociațiile care apar: *belles lettres/useful compilations, libraire/littérature*[41] și altele de acest gen, corespund alternativei clasice: *literatură/poezie* (V, 3). Dar presiunea literaturii este atît de puternică încît, uneori, însăși „literatura poetică" este recuperată de literatura de consum și integrată acestui concept: *poetischen Literatur* se apropie deci de *Journalwelt*[42]. Toți adversarii „fabricii literare" procedează, în epoca noastră, în același mod disociativ: „fabrică literară/literatură" (adevărată, *die wahre Dichtung und Literatur*)[43].

Ideea de „piață literară", evident, nu este nici ea o descoperire modernă. Ea datează, de fapt, încă din Antichitate, care avea în mod explicit noțiunea exportului de cărți (Junior, *Descriptio Orbis*, 18)[44]. Dar abia secolul XVIII pune și dezbate problemele acestui nou gen de „piață" comercială: liberalism și protecționism, monopol și privilegiu, speculă și concurență, întreaga relație complexă librărie-literatură. *Lettre sur le commerce de la librairie* (de fapt: *Mémoire sur la liberté de la*

presse) de Diderot (1769) este un text reprezentativ al acestei preocupări. „Întreprindere", „antrepozit literar" devin noțiuni uzuale. La fel „piața literară" *(Literarischen Markt)*, „magazinul literar" *(shop-shops of literature)*[45]. Librarii, mai ales în Franța, sunt declarați „negustori", „antreprenori ai literaturii". Kant, Heine, mulți alții, se opun, în Germania, definiției comerciale a literaturii, dar fără nici un succes practic și cu atît mai puțin — în ceea ce ne privește — lexicografic. Piața literară *(Komerzium, Jahrmarkt)* devine o expresie larg acceptată, în tot cazul larg tolerată. O formulă engleză contemporană rezumă concepția capitalistă despre literatură: „Literatura se dezvoltă mai bine cînd este pe jumătate comerț, pe jumătate artă" (W. R. Inge). Evident, studiile moderne au analizat în adîncime mecanismele pieții literare, dar terminologia și semantica rămîn aceleași *(littérature de marché* adaptată la *économie de marché*, la *foire littéraire)*. Rezultatul în plan semnificativ este și mai decepționant: pe de o parte criteriul rentabilității degradează literatura, scoborînd-o la limita oricărui tip de publicație vandabilă; pe de alta, orice preocupare de specificitate, în regim de piață literară, dispare.

Aceeași observație, în esență, și despre obiectul comerțului literar: cartea ca literatură (IV, 2), devenită marfă, care se negociază, se vinde, se speculează etc. Fenomen vechi și acesta: încă în vechiul Babilon circulau vînzătorii de imnuri și „romanțe" (unele cataloage de titluri s-au păstrat pînă azi)[46]. El este legat indisolubil de producția și difuzarea literaturii sub formă de text, obiect de vînzare-cumpărare. Literatura de colportaj, populară, paraliterară, în forme tradiționale, sunt exemple tipice. Cînd producția editorială este pusă pe baze comerciale moderne, nu numai că transformarea literaturii într-o marfă devine o realitate curentă, dar noțiunea însăși este pe deplin acceptată. Accident la început respins și deplîns (Kant[47], Goethe, *Dichtung und Wahrheit*, III, 12, Dr. Johnson, *Life of Milton* etc.), apoi primit ca o realitate inevitabilă. Literatura s-a prefăcut într-o meserie *(Gewerbe)*, care produce bunuri de consum ca oricare altele.

Terminologia reflectă și această situație. Golită de sensurile tradiționale, *la litérature marchande* (Balzac) este doar o „meserie și marfă"[48]. „Marfa literară" *(die litterarische Ware)*, „publicată de speculă", „marfă în formă de carte", „vînd azi în *drugstore*, ca și literatura de avangardă, nu mai puțin comercializată, supusă aceluiași ciclu de recuperări eco-

nomice[49]. „Cartea obiect comercial", „cartea de consum", care se vinde în „piața de cărți", a devenit o noțiune indisociabilă de „cultura de masă", „industria culturală", „producția de serie", „reproducerea mecanică" și alte indicii ale reificării și fetișismului pieții. Analiza acestor mecanisme a făcut mari progrese[50], în timp ce conceptul de literatură se dilată la limita oricărei tipărituri care se vinde bine. Capodopera și maculatura de succes pe același plan. În același timp, totalitatea literaturii (IV) împinsă la extrem subminează însăși bazele ideii de literatură. Dacă totul este „literatură", nimic nu mai este „literatură". Relativitatea ideii începută pe plan sociologic este împinsă — economic — la ultimele consecințe. Marele număr de rezistențe și proteste pe care istoria ideii de literatură le înregistrează începînd din secolul XVIII pînă azi (și care nu ne poate reține în acest cadru) dovedește nu numai extrema disponibilitate și labilitate a ideii, dar și enorma sa capacitate de asociere și aglutinare. Tot ce se referă la *literă*, pe un plan oarecare de semnificație, devine *ipso facto* „literatură".

Valoarea comercială a cărții și literaturii se confundă și ea cu valoarea literară, total disociată de cea estetică. Principiul disocierii face încă un pas. Între valoarea estetică și valoarea de consum *(esthetischen Wert, Konsumwert, Unterhaltungswert)* nu există nici o relație necesară. Cărțile sunt „scumpe" sau „ieftine" în raport de împrejurări, funcție, context și preț (raritate, cerere și ofertă etc.). Adevărul este că ele au constituit totdeauna o „valoare", un „tezaur", un „capital", o „investiție", în primul rînd economică. În Antichitate, bibliotecile constituiau o prețioasă pradă de război (Aulus Gellius, VII, 17, 1). În Evul Mediu, *bibliotheca, libraria,* reprezentau bunurile cele mai de preț ale mănăstirilor[51]. Valoarea economică a manuscriselor descoperite, caligrafiate, miniate în perioada Renașterii și Umanismului nu mai trebuie dovedită. Și mai tîrziu scrierea frumoasă „are mai mare valoare și mai mare vînzare decît cea rău scrisă"[52]. Invenția tiparului produce, din acest punct de vedere, o adevărată revoluție. Cartea se ieftinește, dar ea continuă să aibă a valoare care, în ciuda scăderii prețului pe exemplar, crește totuși prin tirajele de masă.

Definiția literaturii se modifică odată mai mult în consecință. *Bibliothèque bleue, Bibliothèque de Troyes, Les Almanachs populaires,* devin sinonime ale „literaturii ieftine", literaturii de colportaj, paraliteraturii, oferită la extrema limită a pieții ieftine, *bon marché*[53]. Terminologia engleză este și mai explicită: *cheap literature, cheap book, penny-issue fiction, dime novel* etc. Conotațiile „literaturii ieftine" sunt multiple: economice, tematice, valorice[54] etc. În mod invers, cînd literatura (și în genere arta) intră în sfera luxului (precum în apologiile luxului din secolul XVIII), ea devine „scumpă", „valoarea" sa comercială este de pe acum recunoscută"[55]. Ea are un „curs", precum cel bancar, și Goethe se resemnează, lucid, și în fața acestei situații *(Gespräche ...,* 3. Dez. 1824). Literatura devine un obiect de „capitalizare", „exploatare", „speculă" în sensul cel mai propriu al cuvîntului (Balzac are foarte acută și această conștiință). Sensul figurat apare și el („tezaur național", al „umanității"), semn că metafora economică a devenit sugestivă. Dar ceea ce predomină în această perspectivă este considerarea „capitalistă" directă a literaturii, consecință imediată a transformării sale în „marfă" *(Kapitalisierung des Geistes)*[56]. Valoarea sa de colecție (bibliofilie, raritate, carte-obiect) se înscrie în aceeași logică economică.

Fenomen prin excelență de publicitate, literatura cunoaște, în sfîrșit, și sub acest aspect o dimensiune și optică economică. Anunțul de presă, publicitatea, reclama sunt indispensabile activității literare. Nu poți să vinzi dacă nu faci ofertă publică. Odată cu tiparul apare deci și catalogul de cărți. Odată cu editura și tîrgul de carte. Cataloagele tîrgului de la Frankfurt sunt celebre și ele deschid o tradiție (secolul XVI), care nu va face decît să se amplifice[57]. Dincolo de valoarea bibliografică (IV, 4), aceste *Messkataloge* sunt primele *media* publicitare ale profesiei și industriei literare europene. Ele au o enormă semnificație și prin faptul că, alături de alte forme de reclamă editorială (anunțul, recenzia), conceptul de literatură nu mai este controlat și definit de literați, ci de editori[58]. Ei nu pot să adere — profesional și interesat — decît la definiția totalizantă: *literatura = totalitatea publicațiilor* (care se vînd). Piața și publicitatea literară decid ce este literatura. O carte se „lansează" ca orice alt articol. Există de altfel o întreagă „literatură publicitară" de specia reclamei, tipică, în special, economiei capitaliste. Între *mass media* și publicitate relația este indisolubilă și ea determină pentru marele public vînzarea, tirajul, reputația, foarte adesea premiile și alte distincții literare. Literatura devine „ce se cere" sau „ce se dă"[59] ....

4. LITERATURĂ, IDEI, IDEOLOGIE

Ca și în cazurile anterioare („Republica literelor", sociologia, economia), preocupările noastre urmăresc doar relațiile lumii ideilor și ale ideologiei cu literatura și degajarea semnificațiilor, care rezultă din stabilirea acestui raport. Mai precis: reflectarea în terminologia literară, modul cum ideea de *literatură* își adaugă, și la acest nivel, alte noi semnificații. Îmbogățirea este efectivă, dar și riscul derapării heteronomice nu mai puțin evident. Urmărim numai interpretarea unor semnificații, nu și legitimarea sau contestarea „obiectivă" a apariției acestor semnificații. Ne interesează doar cadrul și conținutul lor cel mai general posibil.

1. Prezența *ideii* în literatură și poezie dă loc la două formulări și interpretări complet diferite:

a) Într-o primă accepție, tradițională, ideile — înțelese sub formă de concepte nude, reprezentări abstracte, enunțuri teoretice — sunt un exemplu elocvent de atentat direct la specificul și „autonomia" literaturii și, ca atare, un caz tipic de heteronomie absolută. În sens larg, această „literatură de idei" se opune radical „poeziei", în termenii definiți anterior (V, 3). Poezia didactică, alegorică, simpla versificație de idei abstracte, inclusiv științifice, popularizate (precum în secolul XVIII sau în poezia parnasiană), (V, 6, e), sunt ilustrațiile clasice a ceea ce s-a numit „poezia filozofică"[1]. În această ipostază, ideile formează doar un material brut, o temă teoretică divulgată în versuri. Justificarea istorică este reală și străveche: înregistrarea ideilor, inițial „sacre" apoi „laice", se face — inevitabil — sub formă mnemotehnică, versificată (II, 1—3). Un exemplu: *De rerum natura* (Lucrețiu). Această tradiție se perpetuează pînă în secolul XIX, cu prelungiri sporadice și în perioada actuală.

Obiecțiile sunt grave și hotărîtoare: orice paralelism între filozofie și poezie este cu totul îndoielnic. Idei stereotipe, banale, comune, pot inspira sau coexista în opere originale, puternic individualizate, care le schimbă cu regularitate sensul și semnificația. Este evidența însăși că nici Dante, nici Shakespeare, nici Eminescu nu exprimă idei originale, că ideile goale, neîncorporate formează, de fapt, partea cea mai puțin originală, cea mai „banală", a unei opere literare. Ideile nu sunt niciodată patrimoniul exclusiv al unui subiect creator, pe cînd

senzațiile, emoțiile, sentimentele, stările lirice sunt numai ale lui. S-a mai susținut (și demonstrat) că ideile sunt în genere caduce, superficiale, uneori chiar simpliste, vagi sau puerile la nu puțini scriitori, fără ca valoarea operei lor să scadă prin aceasta.

b) A doua accepție, și ea tradițională, vede prezența în literatură a ideilor într-o formă încorporată, sensibilizată. Este *grosso modo* deosebirea dintre alegorie și simbol, deplasarea de la interpretarea metafizică, ontologică, la cea psihologică a Ideii din estetica posthegeliană. Asocierea unor concepte ca *Gefühl, Einfühlung, Verkörperung* demonstrează această nouă etapă, care modifică radical ideea de „poezie filozofică" *(Gedankenlyrik)*[2]. O tipologie anterioară: *littérature des images* (ilustrată de romanele lui V. Hugo) și *littérature des idées* (ilustrată de Stendhal) anticipă aceeași evoluție și disociere (Balzac)[3]. Ideea își apropie direct și organic o formă cu care fuzionează și care constituie aspectul său sensibil. Expresia nativă a ideii este deci echivalentă sintezei fond-formă, conform terminologiei tradiționale. Toate acestea sunt bine cunoscute și îndelung dezbătute în estetică. Trecerea de la ideea-material, ideea-informație = literatură-document, literatură-ilustrație, plină de idei neasimilate, la ideea integrată, constitutivă literaturii cu care face corp concret, modifică întreaga definiție a ideii literare (= în literatură). Ea este doar „încorporată" *(embodied)*, „dizolvată" *(in dilution)*[4], „reflectată", „infuză", „transfigurată", „cristalizată", „sublimată"[5] etc. Toate aceste formule propun comparații sau imagini ale unui transfer care modifică modalitatea de manifestare dar nu și prezența substanțială a ideii de literatură: transmutată în literatură, ideea își pierde caracterul logic formal (conceptual), nu însă și pe cel ontologic și funcțional (coeziune, sens esențial).

2. Relațiile literaturii cu ideologia (ideologie *în* literatură, *despre* literatură, „ideologie literară" etc.) nu pot fi înțelese fără o definiție-cadru a *ideologiei*, ea însăși — după cum vom vedea imediat — ideologie. Noțiune extrem de vagă, ea nu mai este demult „știința ideilor" (geneză, facultăți, morfologie), în accepția Destutt de Tracy, care introduce acest termen[6]. Încercînd o sinteză a definițiilor în curs, foarte numeroase, obținem următoarele note distinctive: a) ansamblu sau complex de idei (= concepte, opinii, teorii, doctrine, concepții de viață, *Ethos, Weltanschauung, Weltgeist)* și reprezentări co-

lective (= imagini, mituri, simboluri)[7]; ideologia este în același timp ansamblul ideilor unei epoci și un mod de a gîndi; b) afirmînd alături de idei, convingeri, credințe, pasiuni, sentimente, mai precis: idei personalizate, asumate, transformate în „idealuri", ideologia are totdeauna și un caracter pasional-colectiv, cu tendința de a deveni exclusivistă, chiar intolerantă; c) idei și pasiuni sistematic organizate, de unde coerență și totalizare; la acest nivel se poate disocia cu claritate între filozofie (= sistem de concepte), ideologie (= sistem de idei și pasiuni) și eseu (= renunțare la sistem, idei și pasiuni în asociație liberă, cu finalitate sau rezultat literar); ideologiile sunt nu numai sisteme de reprezentări, ci și „pasiuni sistematizate" (E. Ionesco)[8]; d) din aceste motive ideologiile tind să devină exclusiviste, dominatoare, să privilegieze sistematic propria lor soluție; ele sunt animate de pasiunea de a avea dreptate: „Ideea se degradează în ideologie cînd este ipostaziată în concept absolut" (R. Aron)[9]; e) transformarea ideologiei într-un „sistem" și „model" (*pattern*, paradigmă, cod) de formulare, interpretare și prospectare devine o consecință firească; orice ideologie proiectează asupra trecutului, prezentului și viitorului propria sa metodă, „logică" și un sistem de idei, stabilizat într-un stereotip teoretic și hermeneutic; aceste „modele" se încadrează într-o tipologie: ideologii „particulare" (ale oponenților) și „totale" (ale unui grup istorico-social)[10]; în ambele împrejurări ideologiile sunt sisteme închise de explicații și formule-clișee; f) toate ideologiile sunt istoric-determinate, formă de conștiință socială și națională, de „suprastructură"; relația este însă una de interdependență dialectică; „dezvoltarea politică, juridică, filozofică, religioasă, literară, artistică etc. se întemeiază pe dezvoltarea economică. Dar toate acestea acționează totodată și una asupra celeilalte, precum și asupra bazei economice" (Fr. Engels)[11]; situarea istorică a ideologiilor și raportarea lor la momentul și contextul specific este deci esențială; g) în sfîrșit, o ultimă notă, cu implicații directe și asupra hermeneuticii și ideologiei literare: nu există discurs neutru despre ideologie; orice lectură a ideologiei este ea însăși ideologică, bazată pe o teorie ideologică a ideologiei; „panideologismul" — inevitabil — operează cu preconcepte și teorii preconstituite, vizibile sau implicite[12]; o ideologie centrală domină științele sociale și structurale interdisciplinare[13]; de unde rezultă că nu există o definiție neutră a literaturii și că hermeneutul ideii de literatură

are și propagă în mod necesar o ideologie literară; ideologia literară „produce" ideologie literară.

3. Înțelegerea exactă a relației ideologie-literatură presupune în același timp asimilarea obiectivă a concluziei modelului descris mai sus. Ea este de ordin practic: *militantismul* ideologic. Ideologia este activistă, militantă, sau nu există. Expresie a unui „ideal", ea implică în mod necesar „programul" (= norme și călăuza acțiunii, în vederea unui obiectiv) și „angajamentul" (= asumarea, implicarea personală, ideea-act de existență). Ideologia devine o trăire și o „armă". Caracterul său radical, normativ, exclusivist, face ca acest „pragmatism"[14] să se comporte invariabil și inevitabil în mod polemic. O ideologie intră totdeauna în conflict cu o altă ideologie și cu instituțiile care o exprimă. Lupta de idei este însăși esența sa.

Din care cauză, ideologia este totdeauna *pro* sau *contra*, pozitivă sau negativă, constructivă sau critică. Sensul specific este însă dat de poziția sa într-un context dat: ideologia dominantă devine, după împrejurări, *pozitiv-negativă* sau *negativ-pozitivă*, în funcție de coeficientul de „negație" și „afirmație" pe care ea îl implică dintr-o direcție sau alta. În poziție minoritară, dominată, de opoziție ideologia este negativă față de ideologia adversă și pozitivă față de idealurile sale (și invers). Raportul ideologic este deci totdeauna de ordinul *nou/vechi*, conservator/revoluționar, conducător/condus, cu toate implicațiile sale: inovație/tradiție, represiune/contestare etc.

4. În acest cadru poate fi situată cu mai multă claritate și *relația ideologie-literatură*. În forma sa cea mai elementară și mai directă, valabilă la un nivel de mare generalitate, ea duce la sintagma de largă circulație: ideologie *în* literatură echivalentă cu definiția *literatura este ideologie*. Ori de cîte ori „literele", prin întreg ciclul lor cultural (III), își asumă funcții culturale, enciclopedice, liberale, umaniste, ele își afirmă implicit și o poziție ideologică: recunoașterea, valorizarea și difuzarea valorilor culturale. La fel, cînd literatura va fi asimilată unor „curente de idei" ca în secolul XIX. Epoca actuală abundă în formule de același tip: „literatura este ideologie"[15], „formă de ideologie", „efect", „practica unei producții ideologice", *ideologem* (după modelul *fonem*, *semem* etc.): funcția comună care leagă o structură literară de alte structuri într-un spațiu intertextual[16]. Din punctul de vedere al

hermeneuticii ideii de literatură problema cere însă o altă rezolvare.

Ideologia literară, care rămîne de la început și pînă la sfîrșit esențială, se referă în primul rînd la scriere și oralitate (II, 1—2) și la poziția literaturii față de aceste mijloace de expresie: *ce, cum* și *cînd* trebuie scris? *Ce, cum* și *cînd* trebuie exprimat oral? Funcționalitatea, ierarhizarea, privilegierea, recuperarea și valorificarea acestor mijloace de expresie constituie ideologia literară prin excelență. Refularea literaturii orale în perioada clasică este un act ideologic, redescoperirea literaturii orale, populare, naționale, în perioada romantică, un altul (IV, 6, A). Atitudinea față de limbaj (V, 6, 8) are aceeași dimensiune: suport, expresie, dar și manipulare ideologică. În domeniul scriiturii, sensului și semnificației textului, comunicării (V, 6, 8—13), o interpretare identică: practică și producere ideologică[17], producerea sensului ca proces ideologic. Funcția culturală sub orice formă a „literelor", de la „popularizarea" cunoștințelor în Epoca Luminilor la „politica culturală" a perioadei actuale, aparține nu mai puțin ideologiei „literelor". Literatura populară, cultura de masă este sau pare unora mai „liberă", cea cultă inevitabil mai „controlată" și „dirijată". Aceeași ideologie fixează și formele literaturii, inclusiv ceea ce este „național" și „universal". Că „industria culturală" și „aparatele ideologice de stat"[18] au nu mai puțin ideologia lor, faptul este înafară de orice îndoială.

Operăm, ca în toate împrejurările, doar cu categorii și clasificări tipologice. Prezența ideologiei în literatură, echivalentă cu definiția-standard: *literatura este ideologie,* produce sinonime dintre care cele mai răspîndite sunt: *literatură ideologică* și *literatură militantă* (expresia apare încă la Baudelaire, într-un context despre „metaforele militare")[19]. Ea se prezintă grilei hermeneutice sub două tipuri. Implicațiile acestei disocieri sunt importante:

a) Literatură ideologică *implicită,* total sau parțial, în terminologia modernă: imanentă, intrinsecă. Ideologia, în acest caz, se „scrie" și se „citește" printre rînduri, inclusă în text, în substratul său, echivalentă cu sensul și semnificația operei literare. Termenul tradițional pentru o astfel de situație este *tendința" (= Tendenzpoesie, Tendenzliteratur, literatură cu tendință).* Expresiile sunt popularizate îndeosebi prin controversele literare de inspirație socialistă de la sfîrșitul secolului trecut, introdusă și la noi de Gherea și Ibrăileanu (*arta cu tendință, poporanismul în literatură* etc.). Ideea trece prin cîteva faze, fiecărei variații terminologice corespunzîndu-i o formă de activism și politizare a literaturii. În secolul XVIII, apoi în cel următor, există „partide literare", clasicii și romanticii, „două partide în literatură precum în stat" (V. Hugo, *Odes et Ballades, Préface).* Sistematizarea doctrinelor politice și organizarea partidelor produce alte expresii echivalente de mare răspîndire, toate din sfera „literaturii" și „poeziei politice" (Fr. Schlegel deja: *Die politische Schriftstellerei*[20]. Conceptul, cu toate conotațiile sale, este specific criticii romantice, italiene de pildă (Mazzini)[21]. Va exista, solidar, o „democrație literară", o „literatură democratică" (și „aristocratică"), o „poezie de circumstanță", prin extrapolarea la „evenimentul politic" a unei expresii a lui Goethe. Ea reapare și la suprarealiști, ca și în perioada actuală etc.[22].

Variațiile semantice ale *tendinței* (respectiv seria sinonimelor sale) este și ea notabilă. Literatura și scriitorul încep să joace un „rol politic" încă din secolul XVIII („literatura supraveghează guvernul")[23], accentuat de naționalismul romantic, în special german (I. G. Fichte, *Reden . . .,* XII). Redefinirea sa ca „influență", „act", „scop" și „funcție" este și mai frecventă. În această categorie intră totalitatea „funcțiilor" social-politice atribuite literaturii (luminare, educație, civilizare, moralizare etc.). Un sinonim curent este și „misiunea". Trebuie menționat că astfel de formule apar în contexte „mesianice" foarte variate. În prelungirea lor — expresia literatură „funcțională"[24]. Nu mai puțin modernă este și literatura purtătoare de „mesaj" și, mai ales, „literatura angajată", provenită din literatura de rezistență, cu antecedenți în mișcarea de avangardă, reluată și „lansată" cu deosebit succes de J.-P. Sartre. Ea are la bază noțiunea de „angajament" existențial: implicare, responsabilitate, situare, luare de poziție, liberă alegere[25]. Pe aceste baze s-a putut afirma că orice literatură a fost și este „angajată", Voltaire nu mai puțin ca Romain Rolland. „Militantismul" și „mobilizarea" sunt consecințe directe. Tradus în limbajul teoriei comunicației, „mesajul" și „angajamentul" devin „cod ideologic": „codul unei ideologii" structurează orice text literar.

Dificultatea, considerabilă, nu este însă de a inventaria aceste concepte, ci de a vedea cum ele se articulează în definiția și realitatea operei literare. Riscul interpretării mecaniciste, vulgare, nedialectice și mai ales nehermeneutice este mare. O precizare esențială: „Tendința trebuie să reiasă din situația și din acțiunea însăși, fără să fie scoasă în evidență

în mod expres“ (Fr. Engels)[26]. Formula curentă: tendință *plus* artă, politică *plus* realizarea artistică, ideologie *în* actul de creație, valabilă teoretic, se lovește de dificultăți considerabile în analiza și exemplificarea practică. Se poate accepta, la modul foarte teoretic, că ideologia (tendința) este principiul ordonator al „fondului“ și „formei“ (ultimul avatar al ideii hegeliene: aparența sensibilă a ideii), că ideologia are totdeauna o „formă“ literară. Strategiile narative și stilistice pot fi, efectiv, derivate sau condiționate de ideologie. Ideologia „omului universal“, a clasicismului, generează inevitabil teme, tipuri, sentimente, idei, conflicte „universal valabile“[27]. Dacă lucrurile n-ar sta astfel, ar însemna că același portret (feminin) poate să devină, prin simplă schimbare de etichetă (ideologică), „icoană“, și „portret al Dnei X“. Se admite, în general, că ideologia implicată operează doar la nivelul funcțiunilor, discursurilor, figurilor de stil.

b) Literatura ideologică *explicită*, total sau parțial, în terminologie modernă: extrinsecă. Ideologia în acest caz se „scrie“ și se „citește“ direct, în enunțuri clare, didactic-explicative. Termenul tradițional, simetric, este *teza* (= *art à thèse, roman à thèse*, literatură tezistă). Poezia didactico-moralizantă, din toate timpurile și literaturile, este de această speță. *Kritischen Dichtkunst* (1730), precum a lui J. Cr. Gottsched, este eminamente tezistă. Noțiunea a circulat și la noi, nu bine disociată de *arta cu tendință* și în orice caz în antiteză violentă cu *arta pentru artă*. Asocierea directă a literaturii unui anunț sau proiect ideologic sfîrșește prin a identifica literatura cu însuși discursul ideologic. Rezultatul direct este investirea literaturii cu o serie de conotații de ordin practic, de unde lărgirea enormă a acestei idei. Doar că, de această dată, totalizarea literaturii (IV) nu se mai face în interiorul ideii de literatură, ci prin deplasare și contaminare cu ideea — total heteronomă — de politică. Urmările hermeneutice sunt totuși importante: se produce o recuperare continuă în sens actual, în timp ce terminologia retroactivă corespunzătoare devine posibilă. În variantă modernă, literatura tezistă se transformă în „propagandă“, care poate fi regăsită, în mod legitim, și în lupta ideologică împotriva Vechiului Regim în Franța, de pildă[28].

Aceeași situație și pentru o serie întreagă de alte noțiuni moderne, cu valoare de sinonim: *acțiune practică politică, practică revoluționară, eficacitate, forță mobilizatoare* etc., regăsite în timp și spațiu. Că „difuzării ideilor“ sau „propagandei“ i se spune, azi, în Vest, „comunicare propagandistică“ nu schimbă fondul problemei. Acest activism politic îmbogățește ideea de literatură și prin alte echivalente. Ideea devine o „forță“, s-a spus, cînd pătrunde în mase, și literaturii i se recunoaște aceeași capacitate. Expresia ca atare se naște în perioada formării poeziei patriotice germane (Kleist: „Poezia este o forță de luptă“, *Kriegführende Macht;* Herwegh: „Literatura a devenit a doua putere *(Macht)* în stat“[29]. Cariera sa a fost și probabil va fi, în continuare, mare. „Proletcultismul“, „cultura revoluționară“ o folosesc pe scară largă, dar ea apare și la liberali progresiști ca Th. Mann și la mulți alții. „Literatura activistă“ *(handelnden Literatur)* este un concept folosit și în studiile istorice și teoretice consacrate literaturii de masă[30], iluminismului etc.

5. Forma extremă a acestor propoziții duce, precum în cazul sociologiei și economiei, la reducționism ideologic: literatura „este“ sau, mai bine spus, nu este *decît* ideologie, scriitură, scriitură total ideologică, integral expropriată și asimilată ideologiei[31]. Rigoarea sistemului însuși al ideii de literatură predispune la această concluzie extremă. Literatura n-ar fi deci, în toate împrejurările, decît „reflexul“, „documentul“ sau „instrumentul“ unor idei sau ideologii denumite „programe“, „teze“, „mesaje“, un discurs ideologic printre altele. Ceea ce duce la identificarea mecanică a literaturii și la valorificarea sa în funcție exclusiv de criterii ideologice. Rezultă de asemenea că absența sau slaba prezență a conținutului ideologic anulează sau micșorează valoarea literaturii, inclusiv sub raport „artistic“. Declinul sau inexistența ideologico-politică a „semnificantului“ ar echivala cu neantul literar. Dimpotrivă, prezența și calitatea ideologiei face să sporească valoarea literaturii, inclusiv sub raportul valorii „artistice“.

Expresia cea mai radicală a acestui reducționism vine din perspectivă pur științifică. Dacă viziunea științifică, riguros obiectivă este etalonul suprem, atunci este evident că ideologia constituie o „falsă conștiință“, iar literatura o formă de „falsă conștiință:“ „. . . În întreaga ideologie oamenii și relațiile apar cu capul în jos, ca într-o cameră obscură . . .“[32]. Totul devine atunci alienare, deformare, iluzie supranaturală. Interpretată însă dialectic, în funcție de relația bază-suprastructură amintită (VI, 2, 2), literatura, ca parte a ansamblului social, acționează prin interdependență continuă, istoric-condiționată. Este limpede că literatura suferă presiuni ideologice, că ea nu este numai artă literară, dar că, în același

timp, ea acționează prin mijloace specifice asupra ideologiei. Acțiunea este reciprocă: ideologia dominantă „apasă" asupra literaturii, produce o serie de efecte literare care, la rîndul lor, condiționează ideologia dominantă prin diferite alte forme de mediere, inevitabil conjecturale. Reperul obiectiv inițial se transformă dialectic într-un nou reper, superior, de ordin literar. Criteriul de bază nu mai poate fi același. Însăși polisemia textului (V, 6, 10) nu numai că legitimează, dar și „obligă" la un alt tip de interpretare. Orice altă soluție este dogmatică[33].

Poziția opusă: literatura „nu este" ideologie; poziție autonomistă extremă, absolută, la fel de greșită, în esență, la fel de dogmatică, echivalentă cu ideologia lipsei de ideologie. Ceea ce duce la negarea oricărui „fond" ideologic al literaturii și la valorificarea literaturii exclusiv în funcție de „purificarea" sa de idei și de orice reprezentări de ordin ideologic. Fac parte din această categorie teoriile occidentale ale literaturii ne-semnificative, concrete, ca „limbaj al tăcerii" etc. De unde rezultă că absența sau slaba prezență a conținutului ideologic ar spori în aceste zone realitatea și calitatea estetică a literaturii.

Sistemul ideii de literatură care generează aceste reducționisme produc în același mod, prin aceeași logică internă, și *antireducționismul ideologic* destinat să corecteze astfel de excese. În forma sa implicită, el pleacă de la o simplă observație discriminatorie și de bun simț: literatura = ideologie poate avea toate justificările din lume. Doar că redusă la simplă ideologie (cu toate implicațiile sale) ea nu este și literatură. Soluția este simetrică vechii controverse: artă *cu* tendință? Desigur, dar mai întîi *artă*. Împotriva definiției restrictive și reductive a literaturii s-a observat, pe drept cuvînt, că durata și supraviețuirea unei ideologii este adesea inferioară duratei și supraviețuirii artistice. Între cele două domenii nu există nici o relație de identitate necesară structurală și cu atît mai puțin de omologie mecanică. „Orice operă de artă care se mulțumește a fi ideologică este de prisos, fiindcă repetă ceea ce spune ideologia și o repetă mai prost". Și tot G. Călinescu: „Arta este într-adevăr ideologie, însă o ideologie specifică, exprimată concret, spre deosebire de ideologia teoretică, exprimată conceptual. Noi putem lăuda ca juste ideile puse în gura unui erou, totuși nu vom declara pe autor artist, dacă ideologia n-a devenit creație"[34].

Sinteza „fondului" și „formei", „intuiției" și „expresiei", „miezului" și „cojii" (și alte formule de acest gen) dă răspunsul. Ideea, tendința, teza devin motive intuitive spontane, coordonate, subordonate și integrate construcției totale[35]. Un fel de „iubește, apoi fă ce vrei" (Sf. Augustin) aplicat literaturii. Fii scriitor, în primul rînd, apoi fă orice fel de literatură, inclusiv ideologică. Angajamentul poate fi real. Atunci el constituie un dat organic, autentic și „placajul" ideologic dispare. De fapt, unicul „angajament" al literaturii este literatura însăși, în sensul său specific (V). El rămîne o problemă personală de opțiune interioară[36] și, bineînțeles, în primul rînd de talent.

Alte argumente antireducționiste implicite, de altfel curente, scot în evidență că limba, structura lingvistică, este purtătoare de ideologie, dar că ea, în sine, nu este ideologie; că efectele de stil sunt mai puternice decît orice semnificație ideologică (de n-ar fi astfel imaginile poeziei antice și medievale n-ar mai avea azi nici o capacitate de sugestie); că există o „logică" și o „libertate" a fanteziei independente de orice ideologie, teza clasică a genului liber de reguli (de ex. Goethe, *Maximen*, 423), că orice „scriitură" dacă s-ar confunda cu ideologia n-ar mai fi „scriitură"; că textul de ficțiune este „autonom" și că, arta în genere, transcende ideologia[37], dar nu în spirit polemic, de ostilitate declarată, ci din motive de pură incompatibilitate structurală, de strictă rațiune interioară.

La nivel explicit, luările de poziție sunt și mai precise. Ele sunt simetrice și solidare disocierii esențiale *literatură/poezie* (V, 3), ideea și ideologia fiind, în această schemă, forme de „literatură". În orice caz, toate disocierile clasice, de mare tradiție, dintre „filozofie" și „poezie", care exclude — prin însăși esența sa — „ideile generale", „ideomania", „reflexia", „filozofarea", „logica" discursivă etc., anticipă, confirmă și consolidează aceeași poziție. Între aceste două domenii există un raport invers proporțional: cînd ideologia este dominantă, exprimată în forme exclusiviste, arta literară decade. Croce este primată și în estetica românească (M. Dragomirescu)[38].

Foarte adesea, această disociație ia aspecte direct polemice împotriva „ideologiei", „politicii", „tezei" în literatură (gamă largă de citate posibile din Goethe, Heine, Stendhal, Baudelaire etc.). Semnificația este limpede: respingerea se face în numele specificității și „antinomiei" literaturii, a principiului autotelic. Iar radicalismul său este simetric tendințelor absolutiste, exorbitante, ale factorului ideologic imperativ sub diferite forme. Literatura și poezia devin în felul acesta o ideologie antiideologică tradusă prin formule cunoscute ca „turn

de fildeș", „artă pentru artă" (în secolul trecut), „trădarea clericilor", „dezangajare" (în secolul nostru). Evident, și aceste conotații îmbogățesc și nuanțează ideea de literatură. Prinsă în grila sa ideologică semantică, ea va fi tradusă în formele cele mai explicite, prin expresii antitetice: „angajată" — *literatură degajată;* „funcțională" — *literatură „nefuncțională"*[39] etc. Se înregistrează și alte formule: „literatură iresponsabilă", „angajament ratat", „dezangajare", „dezalienare", „purificare" etc. Semnificația lor exactă nu poate fi surprinsă decît în diferitele contexte specifice ale ideii de literatură.

Semnificația „specifistă" și „autonomistă" a disociației *literatură/ideologie* este cea mai generală și mai importantă dintre toate. Faptele invocate pot fi clasate în trei categorii de contradicții ideologico-literare: a) desincronizare, arta burgheză de pildă, nu exprimă totdeauna și în mod necesar ideologia burgheză, cazul clasic al lui Balzac menționat de Engels[40]; însăși existența literaturii de tendință și expresie „autonomistă" este o dovadă de refuz, sau în orice caz de neaderență la exigențele „bazei"; există de altfel și decalaje între ideologia dominantă și clasa dominantă: ideologia burgheză, dominantă în secolul XVIII, clasă burgheză încă nedominantă; b) de durată: o literatură poate supraviețui mult timp structurii ideologice care i-a dat naștere: Pascal, Racine pot fi foarte bine citiți și asimilați *azi* și fără nici o raportare la doctrina jansenistă; c) de ritm: literatura poate anticipa (sau rămîne în urma) prefacerii suprastructurii ideologice; întreg fenomenul „futurist" — nu numai al avangardelor secolului XX — vorbește tocmai în acest sens. Opoziția, selectarea și distorsiunea sunt inerente, în proporții și situații foarte diferite, literaturii de totdeauna și de pretutindeni.

Dubla „autonomie" relativă: a ideologiei față de literatură și a literaturii față de ideologie, pare deci — din nou — dovedită. Fiind dialectică, relația este prin definiție continuă, reversibilă, oscilantă, mobilă. Accentul cade, după împrejurări, pe un factor sau altul[41]. Și în acest caz se pot semnala reacții tipizate. Doar două exemplificări în formulări teoretice moderne: a) recunoașterea implicită a „autonomiei" relative: o formulă, precum scriitura este „continuarea politicii cu alte mijloace"[42], exprimă limpede teza, deși indirect, că scriitura folosește totuși alte mijloace decît politice; b) recunoașterea implicită a „autonomiei" relative: ideologia deși prezentă nu este și *dominantă*, „elementul care formează opera literară ca

atare", „literaritatea"[43], „poeticitatea". „Autonomia interioară" a scriitorului pare deci legitimă[44].

6. Ideologia literară devine în aceste condiții nu o anexă, ci expresia teoretico-literară a ideologiei sub formă de doctrine, poetici, sisteme critico-literare etc. Ideologie a *literei*, ideologie despre literatură, ea este în același timp și o ideologie hermeneutică, întrucît definește statutul și preconceptele esențiale ale interpretării ideii de literatură în funcție de contexte ideologice precise. Din această dublă perspectivă, cîteva linii de forță se desprind cu ușurință.

Mai întîi, teza centrală: ideologia fixează ideea despre literatură, ideologia dominantă impune, direct sau indirect, definiția dominantă a literaturii, sensurile și semnificațiile sale. Ideologia decide ce este literatura, precizează conținutul și funcțiile sale (ultimul avatar al „literaturii expresia societății") și-i motivează sistemul de funcționare. Dintre toate definițiile literaturii trecute în revistă, ideologia (implicit literară) privilegiază anumite accepții, selectează unele semnificații, aruncă în uitare altele. Tendința sa este să restructureze și să remodeleze în permanență ideea de literatură. Ceea ce nu înseamnă (a doua teză de bază) că ideologia literară nu are un centru de gravitație și de convergență, un sens specific fundamental: ideologia (literară) decide ceea ce se fixează în scris, ce „merită" să fie păstrat în scris, ce și pentru cine trebuie conservat și transmis prin *literă*. Cu alte cuvinte, ea determină și valorizează întreg domeniul culturii scrise. Fără intervenția actului ideologic ea n-ar fi posibilă. Ideologia literară este deci forma teoretică a culturii literare (IV, 1). Principiul relației curente *literatură — ideologie*, reafirmat cu tot mai multă energie în ultima perioadă, constituie într-un sens afirmarea cea mai energică a heteronomiei ideii de literatură: ea nu este niciodată „inocentă", ci totdeauna „încărcată de ideologie", „componentă esențial al literaturii și interpretării sale"[45] etc. Există, incontestabil, o „ideologie a discursului despre literatură". Tipologiile propuse nu țin însă seama nici de întreaga istorie a ideii de literatură, nici de preconceptele sale imanente, privilegiind doar un moment istoric[46], între timp de altfel perimat.

Situația este deosebit de semnificativă deoarece ilustrează, încă odată și încă în mod exemplar, tensiunea fundamentală a hermeneuticii ideii de literatură și, în ultimă analiză, a oricărei idei: structură/istorie, sincronie/diacronie/istorie (I). Dacă este foarte adevărat că ideea de literatură, începînd cu cea a *lite-*

rei, are o geneză istorică și o condiționare istorico-ideologică, ea se manifestă pe măsura desfășurării sale în forme invariante, arhetipale. Acestea încep să întrețină între ele, în planul interpretării hermeneutice, relații structurale de un tip special. Pe scurt, chiar dacă interpretarea ideii de literatură se face global la un anumit nivel ideologic actual (cum este și cel de față), odată constituită și condiționată ideologic, schema ascultă de sus și pînă jos, în mod retroactiv și sincronic, doar de propria sa logică imanentă. Preconceptul central, ideologic, prezidează la întreaga organizare a ideii de literatură, la definirea și formularea în sensul său a tuturor accepțiilor literare analizate. Cîteva situații pot fi considerate ca tipice, într-o enunțare inevitabil schematică.

Structura totalizantă a ideii de literatură (IV) reapare la nivel ideologic sub forma construirii rigide a unui tip global de literatură, de orice conținut și gen ar fi (literatură creștină, morală, populară, realistă etc.). Odată constituit (momentul ideologic), o astfel de idee literară-model începe să structureze și să interpreteze în sensul său întregul material de care dispune (momentul hermeneutic). Recuperarea și organizarea datelor se face conform acestui preconcept de bază. Ne-am constituit un preconcept de „literatură populară", de formulare implicit sau determinant ideologică? Regăsim „caracterul popular" al literaturii peste tot în timp și spațiu. În același mod se produc toate valorificările și ierarhizările literare. Ideologia literară preferă anumite genuri și ignoră altele, precizează întregul sistem de valori al unui moment literar și, în primul rînd, al întregii idei de literatură. În sistemul acestei idei, consecvent analizat și formulat, esența, specificitatea, literaritatea literaturii (V, 6, 7) constituie valoarea supremă. Invers, într-un sistem „literar" integral sau predominant ideologic, doar ideologia reprezintă criteriul și valoarea hotărîtoare. Variațiile ideii de „frumos" corespund aceleiași curbe ideologice: frumosul „medieval" nu poate fi identificat cu al epocii „moderne" etc.

Ideologia fiind în mod necesar militantă și partizană („ideologia este ideea adversarului meu")[47], ideologia literară va fi, în mod inevitabil, nu mai puțin militantă și partizană. Conflictul cu alte ideologii literare, polemica, adversitatea, îi sunt în felul acesta organice. Ea afirmă și implicit neagă, întreține o stare continuă de tensiune. Tezei clasice a „seninătății" i se opune, cu îndreptățire, cea opusă, a adversității, rezistenței, „subversiunii"[48]. Disputa esențială are loc între instituția dominantă a literaturii și formele sale marginale: față de literatura cultă, care instituie canoanele tematice, de gust, de moralitate etc., literatura populară, de pildă, se află într-o stare de permanentă opoziție și sfidare, de „rebeliune" latentă. Gravitate, bun gust, puritanism de o parte, valori opuse de cealaltă. Privind în adîncime, nodul dialectic este constituit de disputa dintre formula literară personală, individuală și cea opusă, echivalentă cu opoziția originalitate/conformism, clasic/modern, nou/vechi. Orice proces literar implică o contestare în același timp pozitivă (= instituirea elementului „nou" în numele acestui principiu) și negativă (= respingerea și eliminarea elementului „vechi" în numele principiului „nou"). De unde două tipuri de ideologii literare, alternative, care trec unele în altele, schimbînd de sens și finalitate de îndată ce devin constituite sau dominante în funcție de contextul pe care-l domină:

a) Ideologii *pozitive:* conservatoare, restrictive, exprimate prin canoane, scheme și interdicții. Acestea apără principiile tradiționale, ordinea existentă, ierarhiile stabilite. Ele sunt specifice „literaturilor oficiale", după o formulă din secolul trecut (Antero do Quental)[49], folosită pe scară largă, regăsită și în perioada actuală. Ea tinde spre dirigism și uniformizare, spre izolare și dezaprecierea sistematică a ideologiei literare opuse. De pildă, conceptul de „literatură facilă" (romantismul din perspectivă clasică), devine destul de repede concept oficial, preluat chiar și de o circulară ministerială franceză (1856)[50]. Literatura de colportaj cade tocmai sub această anatemă. Din perspectiva opusă, acest tip de literatură oficială este declarat „conservator", „reacționar", „parazitar" etc.

b) Ideologii *negative:* atitudini permanente de perturbare, protest, refuz, ruptură, demascare, demistificare, subversiune, contestare, revoluție. Văzută din această perspectivă, literatura este prin definiție critică și chiar criticistă, inconformistă, „insurecțională". Conceptul de „revoluție literară", popularizat de avangardele secolului XX, afirmat energic și de romantism, apoi de naturalism, este pe deplin constituit încă din perioada „Republicii literelor", care cunoaște „răsturnări", „revoluții"[51]. O istorie a acestei idei literare nu există decît pe fragmente. Dar ea are în mod evident sensul ideologic invariant de contestare în numele unor principii critice, urmat de un transfer de putere literară. Minoritatea dominată, nu odată persecutată, tinde să devină dominantă și să impună noua sa ordine. Aceste ideologii recunosc literaturii o funcție permanentă de „critică a vieții" („scop prim și ultim al oricărei literaturi")[52],

de regenerare continuă a tuturor structurilor începînd cu limbajul și scriitura însăși, de eliberare radicală de antagonisme și clișee, de „contra-cultură" radicală[53]. Acest ultim aspect al ideologiei literare negative, riguros ostil întregului ciclu cultural (III), este esențial. Ideologia negativă își face din subversiunea literară și culturală fundamentală (expresia revine mecanic în toate „revoluțiile literare" ale secolului) însăși rațiunea sa de a fi. Teoreticienii acestei estetici negative (Adorno, Marcuse) au precursori în „estetica anarhistă"[54] a secolului trecut și mai ales în O. Wilde *(Intentions)*: arta este „negativă" prin definiție; ea întreține, prin totalitatea inconformismelor sale, un spirit latent de revoltă etc.[55] Că pot exista și poziții contestatare, protestatare, constructive, orientate în sens pozitiv, au dovedit-o — total în afara schemei de mai sus — și concluziile Congresului al XX al P.C.U.S. De fapt, din operele create pînă atunci, istoria literaturii le reține ca durabile mai cu seamă pe acelea care, în afara caracterului artistic și constructiv, conțineau și o notă constructiv-inconformistă (Esenin, Blok, Pasternak, Ahmatova etc. etc.).

Militantismul ideologico-literar are două consecințe directe. Într-un sens, manifestul devine genul literar simbolic. Conștiința sa teoretică este foarte acută în sfera avangardei (Marinetti, Tzara)[56], dar ereditatea, concepția și funcționalitatea sa este veche. Le regăsim în totalitatea programelor literare afirmate polemic de-a lungul istoriei literare. Pe de altă parte, critica literară și de idei literare se transformă într-o critică partizană, militantă, de susținere și de polemică. Situația este paradigmatică și poate fi întîlnită oriunde[57]. Obiectivul său este instituția literară dominantă, într-un limbaj adesea contaminat[58], în precepte și scriitură, de cel al ideologiei propriuzise.

*

Două observații finale: în aparență, tabloul heteronomiei „ireductibile" a literaturii nu este „complet" și într-adevăr, pe un plan, lucrurile stau astfel. Heteronomia asediază specificul literaturii și pe alte planuri decît cel socio-politic, economic, teoretic, ideologic. Criteriile pur morale și abuzul de „sentimente" și „pasiuni"[59], nu mai puțin. Doar că „psihologia" a intrat prea profund în definiția și specificul literaturii ca să producă breșe semantice cu adevărat semnificative (deși problema ar merita să fie reluată). În același timp, se poate observa că heteronomia literaturii este originară: din perspectivă sacră, literatura profană este heteronomă și invers. Privită din unghiul „purității" sacre sau profane, literatura primește (după împrejurări) noi dimensiuni heteronomice. Polisemia intervine deci în mod inevitabil. Să observăm, în sfîrșit, că întreaga teorie a „sfîrșitului ideologiilor", în forma care a fost formulată[60], este inaplicabilă literaturii. Ea este structural ideologic-heteronomă pe toate meridianele. Sfîrșitul ideologiei (literare) echivalează cu „moartea" literaturii (literare).

VII

IERARHIZAREA LITERATURII

1. LITERATURA „INFERIOARĂ"/LITERATURA „SUPERIOARĂ"

Recunoașterea existenței specificului literar (V, 6) are și o altă urmare importantă: el devine *principiul* ierarhizării, al unui întreg complex de semnificații ierarhizate în funcție de existența sau nonexistența acestui specific. Criteriul fundamental devine elementul „superior"/„inferior", respectiv *sus/jos*, ierarhie care structurează totalitatea sensurilor literaturii. Această ierarhizare imanentă, spontană, integrală, devine în același timp o radicală valorizare și diferențiere calitativă. Literatura „specifică" *i.e.* „esențială", „adevărată", „veritabilă", „autentică" etc. reprezintă valoarea supremă (= superioară); literatura „nespecifică", „neadevărată", „neautentică" etc. (= inferioară). Ce este strict literar (= poetic) este recunoscut ca valoros; ce nu este literar (nepoetic) nu poate fi decît nul, inexistent, mediocru etc. Ideea are o mare densitate semantică, fiind prin excelență polisemică.

1. Trebuie arătat totodată că această schemă-model, deși stereotipă, se reface în forme diferite, în serie istorică practic infinită. Este un proces condiționat istoric. Întreaga heteronomie a ideii de literatură (VI) o dovedește. În sfîrșit, o altă observație importantă: polarizarea devine inevitabilă: stricta ierarhizare este sistematic contrabalansată de tendința opusă a nivelării. Pozițiile-limită duc în mod constant la izolarea unui „vîrf" și la totalizare (IV), la originalitatea absolută și la ștergerea diferențelor. Antagonismul și contestarea sunt de asemenea de semnalat, ca și interdependența acestor criterii. Nu există literatură „superioară" fără literatură „inferioară" și invers. Totul este o problemă de instituție literară, convenție, situare istorică. De aceea a și fost contestată ideea „gradelor" sau „treptelor" literaturii[1]. Ea este una și indivizibilă, ierarhizată doar în mod convențional, conjunctural, contextual.

Și cu toate acestea un principiu general, imanent și esențial al ierarhizării literaturii ca *literă* există. În măsura în care recunoaștem literaturii calitatea fundamental culturală (III), *cultura*, cu toate sinonimele sale, devine criteriul de bază al ierarhizării. Literele *liberale* „sus", cele *servile* „jos" (III, 2, 4). Cînd primele sistematizări ale ideii de „litere frumoase" încep să se producă (V, 1), definirea lor implică automat valorificarea și deci ierarhizarea. Ceea ce era pînă atunci doar implicit recunoscut, devine acum explicit: *belles lettres* = *schönen Wissenschaften* încep să fie traduse în mod deschis prin „științe superioare", „înalte", precum la Herder (*Ueber den Einfluss der schönen in die höheren Wissenschaften*, 1781). Totalitatea „aparatelor" instituției literare (academii, învățămînt, manuale școlare, critică etc.) nu fac decît să propage și să consolideze principiul ierarhic. În versiune franceză, el apare la Dna de Staël: *La haute littérature* (*De la littérature*, II, ch. 2), Villemin, Sainte-Beuve etc. Baudelaire însuși folosește — distant-ironic — noțiunea, imposibil totuși de evitat. În versiune spaniolă: *literatura elevada*, în versiune germană: *höhe Literatur*. În același domeniu: literatura de „rang întîi" și „rang doi" (*zweite Range*, precum la Nietzsche, *Menschliches, alzu menschliches*). Principiul ierarhizării este inclus în toate clasificările, selecțiile, premiile literare din lume. Cel mai celebru dintre toate, premiul Nobel, se revendică de la același criteriu: „operă înaltă" (*literature in the most outstanding work*)[2]. Ulterior, mai ales sub presiunea literaturii moderne și de avangardă, termenul prinde o patină vetustă, prețioasă, academică, chiar afectată. Dar el reapare inevitabil ori de cîte ori se simte nevoia unei delimitări și structurări valorice esențiale a literaturii. În această circumstanță, el reprezintă eticheta unei situații simbolice.

2. Principiul îmbracă o serie de forme, în funcție de domeniile și termenii ierarhizării literaturii. Dispunem astfel, metodologic vorbind, de o scară gradată, care acoperă totalitatea accepțiilor literaturii trecute în revistă.

a. Ierarhizarea de bază intervine odată cu raportul fundamental care instituie ideea de literatură: *scris/oral*. Relația de superioritate și inferioritate va fi, în primul rînd, între cei „ce scriu" și „cei ce nu scriu" (Platon, *Phaidros*, 275 a b). Tendința continuă este de a echilibra și chiar de a răsturna acest raport, în măsura în care sistemul de idei și de valori al literaturii (scrise) privilegiază în mod excesiv expresia scrisă. Cu toate acestea, scrisul împinge oralitatea în mod constant pe o poziție de inferioritate dintr-o serie întreagă de cauze istorice, psihologice, ideologice, culturale, sociale, practice. Situația se verifică încă din Antichitate. Lingvistica modernă recunoaște aceeași superioritate a scrisului. O cultură creată de scriere nu poate să nu consolideze prestigiul scrisului[3]. Apariția tiparului accentuează și mai mult această subordonare. Textul tipărit este considerat superior nu numai expresiei orale, dar și scrisului de mînă. De unde polaritatea pe care o trăim din plin și azi: literatura tipărită trece drept superioară, din toate punctele de vedere, literaturii orale.

b. Raportul *sacru/profan* impune textelor scrise o ierarhie și mai strictă, mai intransigentă, mai dogmatică. Literatura sacră este prin definiție superioară literaturii profane. Întregul sistem al literaturii sacre impune această clasificare, considerată totală și definitivă, sacralitatea fiind principiul absolut și valoarea supremă. Cu cît textele sunt mai aproape de izvorul divin, cu atît ele sunt mai venerabile. Ierarhizarea medievală de sus în jos a textelor sacre (Aimericus, *De arte lectoria: autentica, agiographa, communia, apocrifa)* ilustrează, între altele, tocmai acest principiu. El se extinde și la autorii profani[4]. Scriptura este superioară oricărei forme de cunoaștere, tuturor valorilor culturale. Ideea de superlativ preeminent, culminant, înălțime inaccesibilă va fi deci tradusă prin calificativul de „sfînt" *(sanctissima literarum religio)*. Valorificarea mistică a aurului, simbol al cerului și splendorii divine, are aceeași semnificație[5].

c. Relației *scris/oral* îi corespunde — prin omologare — ierarhizarea *cult/incult*. Cultura scrisă este considerată net superioară celei orale. Scrisul este semnul imediat și decisiv al distincției, atributul suprem al elitei intelectuale. Oralitatea, în schimb, este indiciu de inferioritate și vulgaritate, la marginea sau sub nivelul culturii literare. Teza va fi contestată serios abia în epoca noastră, dar din Antichitate și pînă azi ea face autoritate: *litterati* sus, *illitterati* jos. Reacțiile vin din partea ierarhiei bisericii, care condamnă înfatuarea celor cultivați ce nu se coboară la puterea de înțelegere a ignoranților[6], fie, după apariția tiparului, din partea noii categorii, a editorilor, care încep să se adreseze și cititorilor obișnuiți, „simpli", *indocti*[7]. Principiul culturii însuși impune stratificarea, diferențierea calitativă a „disciplinelor" și „științelor", ierarhizare pe deplin consolidată în Secolul Luminilor. El culminează în idealul „culturii înalte" (Goethe, *Maximen*, § 629, poetul face și o precisă distincție între „cunoscător" și „diletant"), în principiul „celei mai înalte trepte a culturii literare" (Novalis, *Allg. Brouill.*, § 282). Acest criteriu definește întregul spirit al culturii europene umaniste, clasice, „spirituale, sau literare", dominat în tot secolul XIX. (De unde: *Hochliteratur*, în terminologie germană, sinonim cu *Hochsprachlich* = limbă superioară și *Hochgebildete* = cultură superioară).

Schema este propagată și de teoriile moderne despre cultura înaltă, mijlocie, inferioară, dispusă pe trepte descendente, de la scris și literar spre oral și popular (inclusiv în sensul „culturii de masă", IV, 6, B): *folk culture, commercial law culture*[8]. Singura contestare serioasă decurge din redefinirea conceptului de cultură, care nu mai recunoaște scrisului nota dominantă. Valorificarea culturii populare, tradiționale, folclorice, opusă încă din Evul Mediu culturii clericale[9], devine astfel posibilă. *Illetré* nu mai semnifică în mod necesar, permanent și peste tot, *incult*, iluzie modernă, livrească[10].

d. Acestor stratificări-cadru li se adaugă polarizarea ierarhică internă a ideii de literatură: *literatură/poezie* (V, 3). În mod evident, raportul devine unul de inferioritate/superioritate: literatura „jos"/poezia „sus". Se pot distinge teoretic mai multe etape: Literatura de înalt nivel, care-și realizează condiția specifică, este în mod firesc *la haute littérature*, expresie frecventă în perioada „clasică" a ideii de literatură. Cînd, ulterior, literatura își recunoaște doar o ierarhizare funcțională și de conținut, „sus" și „jos" nu mai implică, în mod obligator, criteriul poetic[11]. Din perspectiva paraliteraturii, distincția este de altfel fără sens, ca și principiul valorizării. Într-o altă fază, nu numai că poezia este proclamată — direct sau indirect — superioară literaturii, dar însăși poezia cunoaște grade. De aici, superlative absolute: „poezia înaltă" *(hohere Poesie)*, în sens moral-religios, distinctă de cea „galantă", „plăcută" *(angenehme Poesie)* precum la Klopstok[12] și superlative relative: poezia cea mai înaltă dintre arte, „adevărata artă și poezie înaltă", „cea mai înaltă poezie", precum la Fr. Schlegel[13]. Teza cunoaște și formulări înrudite, perpetuate pînă azi (germ.

höchste Gipfel, höhe Lyrik). Echivalentul francez are aceeași valoare și semnificație: *La haute poésie* echivalează cu *la fleur des lettres*[14]. Ierarhia favorizează din plin poezia în toate curentele literare moderne. Disocierea dintre „poezie" *(Dichtung)* și „simpla literatură" *(blosse Literatur)* se păstrează și în hermeneutica actuală a poeziei[15]. În mod simetric se produce de-a lungul istoriei și separația și promoția poetului față de versificator (V, 5, e), a poeziei față de proză, sancționată încă din Antichitate (Platon, *Symposion*, 177 b; Plutarh, *De Pyth.Orac.*, 24). Sensul său constă în deprecierea sistematică a prozei și separarea sa de poezie (Novalis, *Plus Poesie, oder Prose, Minus-poesie)*[16]. În felul acesta, romanul, genul prozaic prin definiție, trece sistematic sub nivelul poeziei.

Aceeași diagramă se reface la toate nivelele estetice ale literaturii: dacă poeticul este frumos, iar nepoeticul urît, literatura frumoasă nu poate fi decît superioară celei „urîte". În mod analog, artisticul, esteticul asigură superioritatea literaturii artistice, estetice, asupra celei neartistice, inestetice etc. Literatura, poezia au deci „grade", „trepte", în vîrful ierarhiei situîndu-se „frumusețile celei mai înalte poezii"[17]. Expresia are valoare paradigmatică. Aceeași solidaritate și în domeniul gustului: „literatură înaltă" = „gust înalt". Ea va respinge de pe înalta sa poziție „vulgaritatea", „grosolănia", „prostul gust"[18], inferioare prin definiție.

Asimilarea ideii de „literatură înaltă" și artă (identificarea deplină a acestor două concepte aparține esteticii literare romantice: Novalis, A. W. Schlegel etc.[19]) este deci firească. Urmările sunt identice: tot ce cade „sub" condiția artei nu poate fi decît inferior, vulgar, imperfect, impur. O serie de superlative, foarte frecvente („sublim", „nobil", „cel mai nobil", *edelste*, „cel mai ales", *exquis* etc.) consacră aceeași ierarhie. Alte superlative definesc poezia drept „cea mai pură și mai înaltă"[20], cu urmări depreciative pentru poezia „impură". „Arta pentru artă" se consideră sus, cea „utilitară" este expediată jos. În timp se una este „veritabilă", „autentică" *(echt)* alta este doar „aparentă" (o astfel de tipologie și la Schopenhauer: există două literaturi: în toate timpurile — *wirchliche/scheinbare, Parerga . . .*, § 296). Clasicizarea, canonizarea, se face pe aceleași baze. Literatura recunoscută „înaltă" devine exemplară, literatură-model. Mecanismul a fost surprins și descris în esență de formaliștii ruși[21]. El este reformulat și în perioada actuală[22].

Aceste stratificări — de urmărit pînă la capăt, oricît de „aride" ar fi — se produc și la nivel tehnic: limbaj, stil, genuri literare. Evident există, inițial, o limbă a zeilor și eroilor, a cărților sfinte, a Bibliei, care stabilește și criteriul de bază. Laicizarea păstrează aceleași distanțe: „termeni nobili"/„termeni josnici", conform protocolului clasic. Limba literară pe care o folosește literatura este o limită superioară *(gehobene)*, cea cotidiană, a limbajului curent, inferioară[23]. Preocuparea se menține întreagă, dovadă și studiile poetico-lingvistice actuale despre *le haut langage*[24].

Clasificarea stilurilor se produce încă în perioada retoricii antice, care fixează o schemă tripartită ce devine clasică. Stilul este de trei tipuri: *humilis, mediocris, grandis* (Cicero, *De orat.*, II, 128) simplu, temperat, sublim (cf. și *Ad Heren.*, IV, 1, 8—10). Se înțelege de la sine că stilul „simplu" este inferior, cel „sublim" superior, culmea artei expresiei. Creștinismul reia tipologia *grande, temperatum, submissum* (Sf. Augustin, *De doctr. chr.*, IV, 20; *P.L.*, 34, c. 107), dar cu sens răsturnat: mesajul creștin nu se adresează „oratorilor" ci „pescarilor". De unde elogiul stilului simplu, spontan, necultivat (Sf. Augustin, *Confes.*, III, 5; VI, 5), *sermo humilis, sermo piscatorius, sancta simplicitas* (Sf. Ieronim, *Ep.*, LVII; *P.L.*, 22, c. 579). Reabilitarea stilului *humilis*, echivalentă cu o adevărată răsturnare de valori, este desăvîrșită și pe deplin consolidată în Evul Mediu[25]. Idealul stilistic devine *sancta rusticitas*, deoarece retorica fliozofilor este înțeleasă de puțini, în timp ce vorbirea rustică de cei mulți (Grégoire de Tours, *Hist. Franc.*, *Praef.*). Aceeași ierarhie retorico-democratică a stilurilor *(gravis, grandiloquus, mediocris, humilis)* și în întreaga teoria medievală *de genera dicendi*, cu precise indicații și despre origine socială a fiecărei categorii[26]. Elogiul lui *vulgari eloquentia* la Dante consacră aceeași inversare, ca și a „retoricii" creștine: *nobilior est vulgaris* (I, 1). Renașterea va relua atît nomenclatura treptelor cît și ierarhia de bază: *style haut/style bas*, ca și Barocul și Clasicismul de altfel. Noțiunea de „stil înalt" își menține prestigiul și circulația pînă în epoca actuală. Analiza modernă scoate în evidență, în plus, doar tensiunea normelor opuse care caracterizează această tipologie[27].

Clasificării stilurilor îi corespunde o evaluare simetrică a genurilor și temelor literare. Declarînd că „poezia este mai filozofică și mai aleasă decît istoria", Aristotel instituia implicit o ierarhie (*Poetica*, IX, 1451 b). Antichitatea cunoaște două genuri superioare: poezia și oratoria. Temele divine și eroice

sunt superioare celor pastorale și epigramatice (Horațiu, *Ars Poet.*, V. 83—85). Poeții creștini vor contesta această estetică, invocînd inspirația divină în stil rustic drept un mare merit: *audi poetam rusticum* (Prudentius, II, 574). Tot Antichității i se datorește și situarea tragediei și a epopeii, apoi a poemului eroic, deasupra comediei și a lui *fairy tales*, doctrină pe care Renașterea și Clasicismul o codifică. Aceeași schemă tripartită, calchiată după a stilurilor, va fi aplicată tuturor genurilor. Cînd se încearcă o reabilitare, calificativul de *haut* devine obligatoriu. Vom avea astfel, de pildă, *la haute comédie* (Voltaire, *Le Siècle de Louis XIV*, ch. XXXII). Studiile erudite, savante, sunt definite *haute littérature* cel puțin pînă în primele decenii ale secolului XIX[28]. Teoria formaliștilor ruși despre degenerarea genurilor serioase, nobile și înnobilarea genurilor umile reactualizează și dă prestigiu aceleiași scheme globale. Oda decade în timp ce scrisoarea este promovată „gen literar", unele forme grotești la fel[29].

e. Traducerea în termeni sociali, restrictivi, a superiorității și inferiorității literaturii este și mai răspîndită. Ierarhia socială *sus/jos* (respectiv clase sau categorii *superioare/inferioare*) constituie un model literar generalizat și foarte tipic. Este încă un sens puternic al ideii de literatură adus deja în discuție (VI, 2), care se cere dezvoltat și interpretat.

Primele considerații de „sociologia literaturii", de ordinul stratificării și ierarhizării sociale, iau naștere în acest mod empiric. După schema *conducători/conduși*, va exista o „literatură dominantă" *(herrschende Literatur)*, „hegemonică", expresia unui „monopol" social-cultural și a „instituțiilor sale" (care condiționează întreaga lectură a „oamenilor simpli")[30] și una „subalternă", „marginală" etc. O elită dominantă decide ce este și ce nu este literatura, definiție a clasei stăpînitoare încă de la apariție. Identificarea literaturii cu grupul privilegiat devine deci, în această perspectivă, firească. Ea proiectează asupra literaturii o perspectivă stratificată, făcută din „clase", „ranguri", „departamente" dispuse ierarhic. A te situa pe primul loc, în „primele rînduri", în „clasa superioară" a literaturii, a avea „acces" direct și dominant la ea devin caracterizări și evaluări curente pe măsură ce acest raport este tot mai validat de conștiința literară.

Omologarea categoriilor și limbajul sociologic cu cel literar are un pronunțat caracter metaforic. El este insistent și aproape mecanic. Ideii de „stare", „ordin" sau „clasă socială" și a ierarhiei lor („trei ordine", „trei stări"), frecvent asociată

literaturii de ideologia Luminilor[31], îi corespunde — structural și istoric — ideea „literaturii de clasă". Conceptul are, inițial, doar aspecte pur descriptive. Împărțirea în clase de sus în jos duce la recunoașterea literaturii „nobile" (Ioannis Sturmii, *Nobilitas literata. Liber unus*, 1556, cap de serie?), într-o accepție puternic valorizată asupra căreia vom reveni. Toți termenii care exprimă această realitate: „literatură nobilă" *(Literarische Adel)*, „aristocrația literelor", „literatura aristocratică" (uneori chiar *gentilhommerie littéraire)*, (literatură *highbrow*) consacră realitatea literaturii „superioare" pe multiple planuri. În mod invers, pe trepte gradate, regresive, se situează literatura *middlebrow* și *lowbrow* (categorii socio-literare intermediare)[32] și, în cele din urmă, „literatura de jos" *(the loveliest literature, Literatur von unten)*[33]. Această polarizare specifică întregului domeniu al literaturii, pe care-l despică de sus în jos, este plină de implicații.

Cea mai importantă este constatarea că literatura stă sub semnul diferențierii și ierarhizării. Ea nu constituie un bloc omogen ci stratificat. Cine spune „literatură" exclude de la început nivelarea, pentru a cădea totuși în cele din urmă, în mod inevitabil, în egalizare și unificare. Disocierea fundamentală *cult/incult* stabilește distincția de bază: există o cultură și o artă „sus" *(high, highbrow culture)*, echivalentă cu o cultură și o artă a „gustului" *(high culture = taste culture)*[34] și una „jos" *(low, Volkkunst, Volkdichtung)* binecunoscuta cultură și literatură „populară" (IV, 6, A), care nu are nici una din trăsăturile culturii superioare. Transferul acestei ierarhii noțiunilor literare tradiționale constituie în același timp un fenomen firesc și definitoriu pentru întreaga sferă a ideii de literatură. Literatura populară devine un fel de permanentă „față întunecată a lunii", un revers constant al ideii de literatură, o antiteză structurală. Și adevărul este că distincția literatură aristocratică, de curte/literatură populară este neîntrerupt scoasă în evidență din Evul Mediu[35] și pînă azi. Înalt/vulgar, clase culte/popor, respectiv scriere poetică/oralitate populară, literatură înaltă, literatură și cărți populare, literatură superioară/populară, „ieftină" *(cheap literature), Hochliteratur/Trivialliteratur* și alte asemenea echivalente domină întregul cîmp al istoriei, teoriei literare, folcloristicii, nu numai actuale. Literatura nu poate fi gîndită în afara acestei polarizări structurale permanente, direct sau indirect atestate.

Aceleași observații și despre raportul cultură-literatură de elită/cultură literară de masă și paraliteratură (IV, 6, C). Ter-

minologia se schimbă în parte, sistemul de relații rămîne însă același. Conceptul de „masă" este asociat direct literaturii de Schiller, Goethe (*Literarischer Sansculottismus*, 1795), de alții, cu conotații variate, pozitive și negative. Ceea ce ne reține în această ordine de idei este permanenta disociere și tendința de a identifica în cele două literaturi structuri opuse. Dicotomia îmbracă în același timp puternice semnificații ideologice în sens conservator sau democratic, reacționar sau revoluționar. Literatura pentru „toți", literatura pentru „elite" devine o „alegere" estetică și existențială. O regăsim de-a lungul tuturor controverselor literare ale secolului trecut, ca și al nostru de altfel. Unele literaturi ar avea, precum cea italiană, un caracter și sens „aulic" în totalitate. Controversa dintre specializare și accesibilitate, prestigiu și acceptare nediferențiată, circuit restrîns și difuzare de masă rămîne mereu la ordinea zilei. Nu există studiu modern despre literatura „trivială", de „masă", care să nu pună aceste probleme. Ele sunt nu insolubile, ci doar ireconciliabile, deoarece constituie expresia a două sisteme literare autonome. Cele două literaturi „coexistă" și Sainte-Beuve și-a dat de mult seama de aceasta[36]. Se scoate totodată în evidență, în aceleași studii moderne, că literatura și cultura de masă tind să se niveleze. Disocierea dintre cele două zone nu mai poate fi posibilă. Azi n-ar mai exista practic nici o deosebire între literatura de elită și de masă[37]. Indiciu evident că și pe această cale se revine involuntar (dar foarte sistemic!) la structura „totalității" de bază (IV). Literatura „superioară" sau „inferioară" este în primul rînd „literatură": domeniul totalității literelor scrise. Orice adjectiv sau calificativ este adiacent și nu are valoare structurală.

Trebuie apăsat asupra faptului că scrisul, eterna *literă* scrisă, constituie izvorul și criteriul originar, determinant și fundamental și al ierarhizării literaturii. Cei ce „posedă" și manipulează *literele* dețin implicit și puterea, chiar dacă realitatea istorică poate fi adesea și inversă. O poziție socială superioară definește și impune literatura *sa*, care devine automat „superioară". Între ierarhizarea socială și tehnica scrierii există o realitate directă.

Se poate vorbi în mod general de două criterii de ierarhizare „socială". Unul este de natură pur profesională. Scrisul este o meserie care promovează, consacră, dă avere și prestigiu. Puterea, prestigiul și independența sunt semnele sale. Dovadă numeroasele texte pe această temă despre scribii egipteni[38]. Este prima categorie inferioară care se impune nu

numai social prin marea sa tehnicitate, dar și reușește să-și valorizeze explicit, teoretic, profesiunea. Toate considerațiile medievale pe tema *illiteratos et rusticos, clerici* și *laici*, primii constituiți în elită, exclusiv în baza competenței și specializării lor „scriptice", ceilalți în categorie inferioară, profund depreciată, au aceeași justificare. Evul Mediu asimilează de altfel în mod direct principiul ierarhizării sociale *(personae excellentes, infime, mediocres)* cu ierarhia genurilor și a stilurilor literare. Dovadă, între altele, clasificările și omologările din *Rota Vergilii*[39].

Principiul: *cultura supremă = ierarhia supremă* domină în felul acesta întreg sistemul stratificărilor sociale din perspectiva literii (= cultură). Scrisul și cartea devin indicii, criterii și valori sociale fundamentale. Clivajul social nu cunoaște o altă rațiune „literară". De unde o serie de teze privitoare la privilegiile și promoția socială naturală — am spune obligatorie — a omului de cultură: clericii, savanții, filozofii sunt „consilieri" firești ai regilor; mitul regelui nu numai cultivat (prin violenta combatere a prejudecății opuse: *Quia rex litteratus est quasi asinus coronatus*)[40], dar și recunoscut — precum în China mitică a iluminiștilor — drept „primul literat al țării"[41]; „înnobilarea" clericilor, scriitorilor, filozofilor; cultul literelor *(litteratum conscientia,* Pliniu, *Hist. nat.*, VII, 30, 111); poezia și cultura „indiciu" de nobilitate *(nobilitas indicium,* Sidonius Apollinaris, *Epist.*, VIII, 2; *P.L.*, 58, c. 590); „privilegiul clericaturii" *(bénéfice de clergie),* care în Evul Mediu salva de la condamnarea la moarte pe cine știa să citească etc. Dacă la acestea mai adăugăm două teme clasice, adevărate constante ale culturii occidentale: controversa *arme/litere,* cu numeroasele sale argumente în favoarea meritelor „clericului" față de „cavaler" și a „nobleței literelor", în sensul că operele pentru scriitor reprezintă supremul titlu de noblețe (ambele teze implică o întreagă hermeneutică), avem un tablou în esență complet al selecției sociale a literaților și literaturii. Procesul este — bine înțeles — istoric, plin de nuanțe și exemplificări diferite[42]. Dar schema de bază, structura ierarhiei *superior/inferior,* rămîne invariabilă.

Al doilea criteriu decurge din privilegiul și statutul social al culturii. Cultura este indiciul unui complex de calități definit prin „noblețe". Semn al originii sociale superioare „libere" (III, 3), „nobile" („liberal, adică fiu de nobil")[43], literatura preia

întregul prestigiu al acestei clase, pe care-l transformă în atribut spiritual și calitate supremă: carte durabilă, exemplară, calitativ superioară, care nu se vinde decît în librăriile „bune" etc.[44]. Noblețea socială și excelența literară devin sinonime: „noblețe literară" = „literatură nobilă", de „elită". Toate concepțiile elitiste ale secolului XIX, ca și studiile moderne care văd în scriitor, poet, *literary man*, o formă particulară de „aristocrație"[45], perpetuează aceeași definiție. Opoziția ar fi, în alți termeni moderni, între „intelectual" și exponentul „culturii de masă"[46].

Exprimarea judecăților de valoare și a ierarhizărilor literare în sens figurat, imagistic, prin metafore și simboluri sociale, este deci firească. Ideea de distincție, superioritate, „noblețe literară", identificată cu ideea de grup social privilegiat, își găsește expresia în „aristocrația literelor", formulă curentă în toate marile culturi europene[47]. Ea conferă titluri de noblețe metaforice precum *prince des poètes* în Franța. Superioritatea absolută aparține însă „regilor literaturii". Mult sub ei, și chiar în sens opus, „poporul de jos al literaturii", vulgul *(la canaille de la littérature)*, expresii frecvente, peiorative, încă din secolul XVIII[48]. „Literatura superioară" *(la haute littérature)* se opune, la Paris, literaturii *du Faubourg Saint Germain*[49], la Londra celei publicate de *Grub-street (Grub street authors)*, sediul editorilor și librarilor de mare tiraj comercial, lipsiți de scrupule. Este polul literar, negativ-simbolic al industriei literare, al paraliteraturii etc.

3. Pe aceste baze, *valorificarea* ierarhică devine nu numai posibilă, dar și inevitabilă, chiar imperios necesară. *Sus/jos, superior/inferior* formează criterii obiective, principii de ierarhizare calitativă, la început empirică, spontană, apoi teoretizată. Schema de bază este simplă: „literatura superioară" are valoare, cea inferioară (sub orice formă: paraliterară, de masă, supraproducție industrială etc.) este fără valoare *(minderwertig)*[50]. Modul de a formula această valorificare, pozitivă sau negativă, introduce în definiția literaturii termeni noi, de semnificație convergentă, dar cu particularități ce reține atenția.

Marea tradiție culturală a literaturii — determinantă pentru întreaga geneză și evoluție a definiției și semnificațiilor sale — stabilește în felul său principiul clasificării selective și al valorizării. Superiori sunt autorii ce se învață în școală, inferiori cei ce nu se învață. Primii sunt *auctores majores*, ceilalți *minores*. Originea pare a fi o distincție a lui Quin-

tillian (II, 5, 8), dar canonizarea acestor categorii aparține Evului Mediu apoi Clasicismului[51]. Principiul împărțirii scriitorilor în „majori" și „minori" se menține de altfel pînă azi. El se aplică și genurilor și speciilor literare („romanțele" de pildă sunt „minore") și, pe scara cea mai largă posibil, pînă în perioada actuală, tuturor culturilor și literaturilor lumii. Problema devine deosebit de acută în zonele și comunitățile zise „marginale", care o trăiesc intens pînă la complexul dureros de inferioritate. Două dovezi între multe altele din sfera estetică: schema lui Kafka despre „literaturile minore", teoriile lui Blaga despre culturile „majore" și „minore"[52] etc. Importantă în acest cadru, nu este rezolvarea ci conștiința și semnificația unei astfel de diferențieri. În multe regiuni ea este de-a dreptul traumatizantă.

Într-o terminologie mai răspîndită și mai consacrată, aceeași ierarhizare apare sub forma literaturii *mare*/literatură *mică*. La „început" — vrem să spunem pe întreaga perioadă a predominării principiului ierarhic clasic — diferențierea are un caracter canonic-estetic. „Mari" sunt numai genurile consacrate, recunoscute; „mici" cele tolerate, minimalizate, tratate de sus și cu îngăduință. Pentru D-na de Sévigné *petites lettres* sunt romanele și comediile *(Lettres*, le 15 janv. 1690). Pentru J.-J. Rousseau, un secol mai tîrziu, *petite littérature* erau poeziile de dragoste *(La Nouvelle Héloïse*, I, XIII). Opoziția reiese cu claritate și dintr-o definiție de dicționar: *une grande littérature/une littérature légère (Trévoux*, 1740, *s.v.)*. Ea se menține pînă azi, ori de cîte ori se simte nevoia de a defini valoarea, complexitatea, prestigiul unei literaturi. Ideea tinde să se suprapună și chiar să se identifice cu cea de *clasic:* capodopere, cărți „mari" ale umanității (vechiul reflex al listelor canonice), teme și tipuri universal și permanent valabile, modele fundamentale etc. De fapt, un inevitabil loc comun regăsit și la esteticieni ai literaturii ce trec printre cei mai originali ai secolului XX: „marea literatură" (ansamblu organic și ierarhizat, preocupat de probleme universale)[53] etc.

Solidară cu „marea literatură" este și „marea cultură", idei care se determină și se ilustrează reciproc. Dar în condițiile geopolitice ale istoriei moderne și contemporane, ideea de *mare* (și respectiv *mică*) literatură primește în mod inevitabil și o conotație ideologică, politico-literară, foarte precisă. De o parte — și undeva foarte sus — cîteva „mari" literaturi „mondiale", „primare", occidentale, recunoscute ca superioare, „tari", izvor și model pentru toate celelalte, considerate

„secundare", inferioare, „slabe", imitative etc. Deci, eurocentrism, „imperialism" și „colonialism literar" pe față (sau doar prin implicație inocentă ori interesată), care inspiră — în Vest și Est — reacțiuni legitime[54].

Ierarhizarea impune valorificarea în funcție de același criteriu. Literatura superioară este „bună", valoroasă; cea inferioară „proastă", „rea", lipsită de valoare. Cu această dicotomie ne-am mai întîlnit pînă acum nu o dată. De unde frecvența unor formule, mai toate tradiționale, ca: *literatură sublimă și josnică* (*erhabene/niedertüchtig*, Gottsched), *facile* și *dificile* (D. Nisard), *highest* și *lowest literature* (W. Pater), *Hoch und Niedrig Literature* (frecventă). O operație paralelă, indepedentă și convergentă este și recunoașterea „formelor simple" considerate ca elemente de „bază" ale „marii" literaturi[55]. Drept gen „inferior" trece în această perspectivă ierarhică și „literatura feminină", „pentru copii", „pentru tineret" etc. Nu interesează în ordinea noastră de preocupări cine impune aceste ierarhizări și nici analiza criteriilor invocate — (este vorba evident de convenții sociale și ideologice specifice instituției literare, VI, 2) — ci mecanismul propriu-zis al disocierii și valorificării. Se poate observa că orice definiție acceptată a literaturii devine automat „bună", în timp ce opusul sau reversul său devine invariabil „proastă". Ideea de literatură este străbătută de sus și pînă jos de această dialectică a promovării, premierii și respingerii.

Astfel, din perspectiva esențială a literaturii culte prin definiție „bună", literatura populară sub orice formă (de „cordel", colportaj, foiletonistică) nu poate fi decît „rea". *Hochliteratur și Volksliteratur* exprimă — în primul rînd — o ierarhie valorică. Literatura „populară" este inferioară, vulgară, marginală etc. Aceeași observație și pentru literatura de masă, de consum, pentru paraliteratură, depreciate în baza aceluiași criteriu. Calitatea estetică aparține eclusiv literaturii „superioare", „serioase". Ea singură realizează condiția estetică, specifică, autonomă a literaturii. Inexistența sa definește literatura „minoritară", „secundară", „ușoară", calificative frecvente în studiile de paraliteratură. Ea se exclude din „literatură" tocmai din acest motiv. Dar, observație demnă de atenție, polaritatea structurală este atît de constitutivă literaturii, încît ea reapare la toate nivelele. Vom avea deci, implicit, și o literatură populară „bună" și „proastă", o paraliteratură „bună" și „proastă", romane polițiste „bune", „proaste", în funcție de condițiile recunoscute ale genului. Nuanța etică

este și ea prezentă. Bun/rău implică nu o dată și calificative morale. „Cărți scandaloase" = „cărți rele" = „cărți imorale". Literatura cade de timpuriu sub numeroase anateme religioase-morale, respinsă ca atare (o formulă engleză din secolul XVI: *blotterature thenne literature*)[56]. Opusul acestei literaturi imorale, corupte, este literatura „morală", „instructivă" *(littérature édifiante)*, „sănătoasă". Aceste expresii își păstrează peste tot frecvența și actualitatea.

De mare circulație este și termenul de *literatură kitsch*, adevărat simbol modern al literaturii inferioare, vulgare. El este aplicabil nu numai zonei paraliterare, dar și a literaturii în ansamblul său, unde introduce peste tot, direct sau insidios, degradarea, vulgarizarea, coruperea criteriilor considerate nu numai „nobile" dar și specifice. Expresia *literatură kitsch* apare în toate studiile consacrate acestui fenomen negativ-artistic, agent patogen al tuturor artelor. *Kitschul* literar este sinonimul „literaturii proaste", de „prost gust", „lipsită de valoare"[57], de simplă excitare senzuală *(Reizeffect)*. Ea este falsă, artificială, convențională, prețioasă, „dulce". Devierea emoției formal-estetice, strident invocate în zone joase de plăcere (pornografia, de pildă), aceasta ar fi tendința distinctivă a *kitschului* literar.

2. SUBLITERATURA

Sinonimul cel mai frecvent al „literaturii inferioare", de „jos", este subliteratura, categorie globală, negativă, care sintetizează toate criteriile inferiorității literare. Termenul reia și reformulează întreaga problemă a minus-literaturii. El definește în mod limpede condiția abdicării, decăderii sau ieșirii totale din regimul literaturii, nerealizarea sau părăsirea criteriilor specific literare.

1. Apariția *termenului* este rezultatul unei duble convergențe: sociologice și axiologice. În ambele împrejurări, produsul este metaforic. Sensul este profund depreciativ, chiar infamant, de mare frecvență începînd din secolul XVIII, în special francez: *la basse littérature, le bas peuple de la littérature, la canaille de la littérature* (Voltaire, *Auteurs*, *Dict. phil.*). Este expresia unei zone socio-literare inferioare, vul-

gare, total compromițătoare. Terminologia ulterioară cunoaște doar mici variante: *les basses oeuvres de la littérature* (Balzac, *Les Illusions perdues*, II), *le mercantilisme de la basse littérature* (Zola, *Le roman expérimental*), *ce bas-côté de la littérature, littérature de bas étage*. Metafora inferiorității absolute este reluată de toate studiile moderne de paraliteratură. Ea definește pe de o parte produsele stereotipe ale industriei literare comercial-rentabile, pe de alta literatura nerecunoscută, neacceptată „oficial", neratificată, care nu intră în canoanele și gustul culturii literare dominante. Există și nuanța modernă *underground* ori *pop:* „lume literară suburbană"[58], semiinterlopă, semicontestatară, marginală.

Acest calc „social" are și o dimensiune valorică adiacentă: el implică o ierarhie, o judecată de valoare negativă. Subliteratura este literatura „proastă" prin definiție: zonă inferioară și subvaloare literară recunoscută. Este sinonimul curent al literaturii „inferioare", de „mîna a doua", „sub orice nivel" etc. Totul este, bine înțeles efectul unei convenții restrictive, dar acceptate și generalizate. Încă în Clasicismul francez se vorbește de *le haut... et le bas Parnasse* în sens valoric. Poezia *si populaire, si basse*[59] primește și ea o notă proastă. Toate sarcasmele secolului XVIII (extrem de numeroase) despre *écrivailleurs, barbouilleurs, folliculaires, demi-littérateurs, littérateurs subalternes* exprimă aceleași devalorizări tăioase ale subliteraturii. *Literarischer Sansculottismus* (Goethe) la fel. Pentru romanticii germani, adepți ai poeziei absolute, romanul rămîne încă „subliteratură". Tot ce are valoare comercială și literatură este nonvaloare estetică. Acest punct de vedere se menține, în zone estete, puriste, autonomiste pînă în perioada actuală. Literatura *kitsch*, pornografia, *S.F., popular story* sunt radical și definitiv evacuate.[60] Literatura marginală, intra și paraliteratura au aceeași soartă. Teza opusă, de orientare pur sociologică, refuză dualismul: „adevărata literatură" (= capodopere) „subliteratură" (= consumul literar de masă), pe motivul că el se bazează pe o convenție și, mai ales, pe două ordine deosebite de fapte. Ideea de valoare schimbă sensul în regim comunitar: ea aparține oricărei funcții sociale și nevoia de lectură constituie, indiscutabil, una dintre acestea.

2. Existența „subliteraturii" este semnificativă și prin faptul că ea repune în alți termeni întreaga problemă a literaturii. *Non-valoare*, în cazul său, înseamnă și *nonliteratură?*

Subliteratura iese total sau întretaie măcar în parte sfera literaturii? Unde este diferența specifică? Întrebări tipic hermeneutice, susceptibile de soluții variate. Este limpede, de pildă, că subliteratura este ceva mai puțin decît literatura propriuzisă (specifică, autentică, poetică, V, 16—7). Cele mai multe tipologii actuale procedează, într-adevăr, dicotomic: *literatură/subliteratură* (= nonliteratură). Dar există și alte clasificări cu nuanțe mai puțin radicale: literatură specifică *(proper/*„posibilă") *(would be literature)*, „sub-literatură" *(sub-literature)*, „non-literatură" *(non-literature)*[61]. Subliteratura s-ar afla deci pe o treaptă intermediară între neantul literar pur, nulitatea absolută și realizarea literară deplină, la limita condiției esențiale a literaturii. Din perspectiva literaturii „înalte", „sofisticate", „dificile", subliteratura reprezintă într-adevăr o specie coruptă, bastardă, nerecunoscută, ușoară, elementară, neînsemnată, inferioară, subalternă, vulgară etc. (toate aceste adjective sunt riguros atestate). Ea absoarbe și se confundă cu totalitatea categoriilor „inferioare" ale literaturii: populară, literatură de masă, paraliteratură. În același timp, subliteratura nu părăsește integral sfera literaturii, în primul rînd prin caracterul său de publicitate, tipăritură, literă tipărită, chiar dacă de calitate inferioară. Pe această latură, subliteratura reprezintă o adevărată sinteză de judecăți negative: estetice, dar și sociale, etice etc. Aceeași schemă și în dualitatea cultură/subcultură, din care subliteratura, în mod unanim recunoscut, face parte.

Condiția „literară" a subliteraturii reiese și din faptul că schema de bază *inferior/superior* nu numai că nu-i este recunoscută, dar că ea ierarhizează și totalitatea genurilor sale. Observația este făcută încă de formaliștii ruși, care vorbeau de „canonizarea" genurilor simple inferioare, elementare: scrisoarea, jurnalul, impresiile de călătorie. Trecerea de la un nivel la altul nu exclude stratificarea, ci doar valorizarea negativă permanentă. Se recunoaște faptul că subliteratura cunoaște și ea grade de realizare, fiind calificată ca atare. Există deci o subliteratură „superioară" și una „inferioară" *(Oberklasse/Unterklasse)*[62], respectiv *B.D., S.F.* bună și proastă, o „literatură populară superioară" și una „inferioară" etc.

Dimensiunea istorică relativă a subliteraturii este deasemenea de reținut. Fiecare epocă are literatura și paraliteratura sa, care schimbă semnul în funcție de criteriul lecturii. Începuturile tipografiei sunt în bună parte subliterare: 22% din incunabule aparțin, azi, acestei categorii, inițial necunos-

cute, deci inexistente[63]. Teza de bază atribuie „literatura" unei clase restrînse, iar „subliteratura" („literatura vie", literatura care se citește), imensei majorități a publicului virtual: nouă-zecimi ale umanității. Din acest punct de vedere, subliteratura este fenomenul „literar" prin excelență: funcțional, recreativ, de privit „caritabil", mai precis cu înțelegere și luciditate. O punere în gardă în acest sens și în critica noastră. Elogiul literaturii „proaste" este deci legitim[64].

Ca și în cazul paraliteraturii, care prin benzile desenate, fotoromanele și alte *gadget*-uri tinde să iasă complet din domeniul literei și scrierii, subliteratura, prin tendințele sale de omogenizare, standardizare și sincretizare, tinde să părăsească și ea — dar *altfel* — literatura (specifică) prin identificare cu totalitatea materialului tipărit și citit. Se revine deci mereu la condiția materială originară a literaturii: literă-scris (II, 1). Conceptul de literatură, în termenii definiți anterior, tinde deci să se dizolve, să se pulverizeze, să piardă orice limite și specificitate. Din acest punct de vedere, subliteratura anticipă efectiv moartea literaturii, antiliteratura, după cum vom vedea (VIII, 4). În acest regim de nivelare potențială, *sus* și *jos* pierd orice semnificație. Dar problema nu este încă actuală în literatura română.

VIII

NAȘTEREA ȘI „MOARTEA" LITERATURII

Gîndită și situată în propriul său context, literatura apare ca produsul direct al literaturii, *i.e.* al culturii literare (III), efectul său imediat în sensul cel mai direct, concret și „textual" al cuvîntului. Momentul genetic esențial nu este altul. Literatura are nevoie de literatură nu numai pentru a fi posibilă, a-și defini ființa și cadrul de manifestare, dar mai ales pentru a fi scrisă, produsă, citită. Literatura se „naște" și se „face" efectiv *cu* literatură, plecînd *de la* literatură, *prin* literatură, în prelungirea permanentă a literaturii anterioare. Fenomen de autogeneză, de veche observație empirică, spontană, apărută odată cu primele reflexii despre literatură, teoretizarea sa — în sens de constituire — reprezintă un adevărat *locus hermeneuticus*. Ea duce la o nouă accepție a literaturii încă puțin curentă[1].

Concluzia este că „literatura" corespunde unui mecanism care produce în mod inevitabil nu numai noi situații „poietice", dar și noi accepții și deci o nouă și variată terminologie. Este un exemplu tipic de modul cum ia naștere un sens derivat, rezultat atît din ordinea demonstrației (literatura este scriere, cultură etc.), cît și din integrarea continuă a semnificațiilor analizate într-o etapă ierarhică superioară: „literele" trec în „cultură", cultura în „literatură" etc. Demonstrația urmează un curs ascendent supra-etajat în cadrul unui adevărat *Rahmenerzählung* hermeneutic: literatura se face *cu* literatură, se formează o literatură *despre* literatură, apoi o *critică* a literaturii, în cele din urmă o negare radicală, o *antiliteratură*. Această suprapunere și însumare pregresivă de semnifi-

cații repetă gesturi, acte și situații tipice, paradigmatice, de esență pozitivă și negativă. Cele din urmă prefigurează „moartea" (desigur, aparentă) a literaturii.

1. LITERATURA CU LITERATURĂ

1. Fiind prin definiție *literă, scriere* (II, 1), forma originară, constitutivă a literaturii nu poate fi decît literală. Deci *literatura = literatura literei (literală).* Literatura se face cu litere scrise. Literalul nu numai că nu „acaparează" literalul[1], dar în același timp îl instituie, îl face posibil. Gestul „literar" primordial este deci literar-literal: trasarea de litere, de caractere. Caligrafia are constant tendința autonomizării, transformării în joc pur, în arabesc, în desen decorativ. Consecințele acestei tendințe, în materie de literatură, sunt duble:

a. Literatura se identifică, la un stadiu pur sau predominant grafic cu *jocul literei.* El apare din plin în caligrafia și poezia orientală, apoi în cea europeană, începînd în deosebi din Evul Mediu, care cunoaște nu mai puțin de cinci tipuri de poezii literale, în frunte cu acrostihul[2]. Lipogramele[3] și anagramele (ale lui Saussure au devenit celebre[4]) se bucură în perioada actuală de o mare atenție. Ea are legătură directă cu literatura experimentală a avangardelor secolului XX, care „descoperă" valoarea grafiilor, scriiturii automatice, textului grafic. Identificarea (confuzia) dintre literă și grafism este dealtfel frecventă[5]. Grafismul rămîne în mod esențial semn și semnificație pur vizuală, sonoritatea plus semnificația conceptuală fiind contribuțiile adiacente ale literei. Textul, la fel, definit în sens tehnic dar mai ales metaforic (V, 6, 2), revine la accepția sa originară de vorbire fixată în scris („textele orale" au doar valoare semantică extensivă). Experiențele actuale exploatează vizualitatea grafismului și neglijează ori ignoră fonetismul. Scrierea, urma grafică *(la trace)* tinde să piardă funcția semnificantă extrinsecă, păstrînd doar semnificația intrinsecă a gestului. Situația-limită ar fi litera, caracterul internațional, valabil pentru toate limbile, impersonalizarea totală a semnului grafic[6]. Prin aceste semne s-ar putea compune texte cu dublă polivalență: grafică și semantică.

b. Formele organizate, elaborate, ale acestei tendințe produc ceea ce se poate numi *literatură grafică.* Ea exploatează

atît resursele literei cît și posibilitatea combinării sale în diferite imagini.

Prima specie, *epigrama* este, hermeneutic vorbind, cea mai interesantă dintre toate. Ea este singura care exprimă terminologic atît originea etimologică (= inscripție în versuri, statuară, funerară), cît și caracterele sale elementare esențiale: concizie, sobrietate, care se gravează în memorie (dese referințe la Martial: X, 71; XIV, 1 etc.).[7] Treptat, sensul etimologic de bază, cel scriptic: incizie, conservare, memorizare se pierde, pentru a se păstra și dezvolta începînd din Renaștere doar ideea de poezie scurtă (prezentă și acesta în Antichitate: Diogenes Laertios, IV, 20), ingenioasă, cu poantă elegantă și spirituală, nu odată ironică sau satirică[8]. În perioada barocă ea este strîns legată de imaginea-poezie emblemă. Ideea de inscripție (oficializată sub forma: *Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*) continuă doar sub formă de *epigraf:* citat, *motto,* inscripție tutelară. Este folosit în acest sens pînă azi.

Poeziile figurative, *caligramele*[9] (orientale, alexandrine, medievale: *carmina figurata*[10] etc.), reminiscențe ale scrierii pictografice, propun texte cu dublă semnificație: vizuală (imagine) și literală. Sunt poezii care combină imagini și versuri într-un contur grafic în care forma materială și conținutul mesajului se integrează și se confundă. Este o scriitură-imagine de veche și probabil încă rezistentă tradiție. *Caligramele* lui Apollinaire ar fi o dovadă, poemele vizuale, publicitare (afișe, anunțuri, jachete de cărți, *posters)* o alta.

Revenirea permanentă la expresivitatea literei, sub impulsul permanent al avangardei ale cărei experiențe implică întoarcerea radicală, polemică, la originar, are loc și sub forma „poeziei" sau „liricii" *concrete.* Ea redescoperă frumusețea semnului grafic (tipografic), dînd prioritate absolută figurii grafice a limbii scrise. Marea varietate de caractere și dispunerea lor în forme caligramice sau geometrice sunt tehnici tipice. O poezie a literei pure, cu accentul pus exclusiv pe euforie, pe inefabilul lingvistic, muzical, total asemantic, este *letrismul.* Conștiința că elementul prim și ultim al poeziei este scrierea, mai precis litera, este foarte vie. Ea se înscrie în mișcarea ciclică a literaturii de reîntoarcere periodică asupra sa însăși, la origini[11].

2. Literatura acționează în sensul impulsului firesc, organic, al culturii de a se conserva, a continua, a se întreține prin ea însăși. Literatura este în primul rînd — originar și funda-

mental — cultură. Literatura = *literatura culturii*. Ea se face inclusiv și exclusiv *cu* și *prin* cultură. Ea apare și se dezvoltă într-o tradiție culturală, alimentîndu-se neîncetat din propria sa substanță. Sistemul cultural funcționează autotelic, prin autoreglare și autoregenerare: cultură care se auto-„cultivă" în serie continuă. Ceea ce definește și condiția esențială — din nou spus: modestă — a literaturii: în termeni absoluți, ea nu produce, ci doar re-produce, reface, repetă. Nașterea, inclusiv ontologică a literaturii, este și rămîne pînă la capăt act eminamente cultural, conservator, cumulativ și reproductiv.

Fenomen cu atît mai notabil și semnificativ cu cît literatura trebuie să reziste în permanență atacului poeziei, care o subminează, o contestă și în ultimă analiză tinde s-o anuleze (V, 3). Combătută de poezie, literatura vrea cu orice preț să-și păstreze terenul, să facă în continuare doar literatură, cu metode pur literare. În ciuda acestei opoziții radicale, literatura își continuă imperturbabil cariera, conform mecanismului său intern. Dar pe măsură ce ea se apără de autonomizarea poeziei, literatura începe să-i mimeze defensiv procedeele, să simuleze „literatura", tehnica poetică, respectiv *poietica*. De unde o „literatură" involuntară, dublată de o hermeneutică de tip conservator, care cultivă, scoate în evidență și (implicit) pune în valoare tocmai acest fenomen de autogeneză și autosupraviețuire continuă. Două concluzii rapid enumerate pot fi deasemenea anticipate: 1. o (mare) literatură nu este posibilă fără o (mare) cultură; 2. capacitatea enormă de supraviețuire și regenerare a culturii literare este o realitate, în ciuda tuturor adversarilor ereditari: pseudocultura de masă, pluralitatea formelor paraculturale, diferite ideologii antiliterare etc.

a. Totul începe printr-un act dialectic și de omologare: *scris = cultură*. Scrisul instituie, întreține și dezvoltă cultura; doar cultura face posibil, impune și cultivă scrisul. Relația este reciprocă. Trecerea de la literal la literar începe în mod scriptic, prin acest act cultural inițial care, în ordinea „literară", este scrisul. Cultura este în primul rînd un sistem de norme de scriere, *de* și *despre* scris. Scrisul se „învață". El este primul obiect de pedagogie culturală. Literatura urmează inevitabil același parcurs și are aceeași condiție.

Exercițiul scrisului începe prin a fi productiv prin el însuși. Operația este de fapt o reproducere: copierea unor texte anterioare. Ea începe prin a fi didactică (învățarea scrisului), apoi urmează o serie de modele (învățate) pentru a se transforma în gest reflex al literaturii. Copierea devine o tehnică,

apoi un instinct, apoi un puternic stimulent pentru producția proprie. Inițial mecanică, inocentă, ea devine treptat programată și finalizată. Actul copierii caligrafice continuă și după invenția tiparului, mult timp în spirit de directă concurență[12]. Eroii lui Flaubert, *Bouvart et Pécuchet* sunt simbolici tocmai pentru această situație. Sunt „doi copiști" (*Corresp.* IV, p. 197) arhetipici, absoluți, grotesc-exemplari pentru actul și plăcerea primordială și infinită a copierii. Numai un mare scriitor care a reflectat profund asupra originei și sensului literaturii putea să aibă intuiția acestei situații fundamentale. Ea se regăsește și la Borges. Intim asociată copierii este operația *palimpsestului*, ștergerea textului anterior și scrierea peste el, eliminarea și substituirea copiei printr-o altă copie, situație nu mai puțin simbolică pentru literatură (Martial o avea deja, XVI, 7)[13].

În timpul lecturii sau copierii, un pasaj ne atrage în mod deosebit atenția: decupat și retranscris el constituie *citatul*. Teoria sa este relativ recentă[14], dar identificarea funcțiilor esențiale destul de veche. Cît privește practica sa, ea este contemporană cu apariția culturii scrise organizate. Citatul constituie în primul rînd un act cultural de selecție și implicit de ierarhizare. În același timp, citatul repetă și prin aceasta conservă, asigură permanența și stabilitatea unei tradiții pe care o autentifică. Funcția referențială (confirmare, autoritate, utilitate documentară) este notată de mult atît de vechile dicționare (Furetière, *s.v.*, *Dict. de l' Ac.fr.*, *s.v.*), cît și de critică[15]. Elementul de continuitate este ilustrat și sub forma citatului-epigraf, al *motto*-ului: el sugerează istoria și continuitatea unei idei, odată cu asumarea sa. Este o grefă culturală indispensabilă, inevitabilă, permanentă. „Toată lumea citează" (Emerson)[16].

Funcția sincronică, hermeneutică, este deasemenea importantă: citatele moderne sunt egale celor antice și invers (Montaigne, III, 13). Grație lor comunicarea simultană în timp și spațiu devine posibilă. Manipularea literei, citatului, care poate fi „recondiționat", interpretat *ad libitum*, nu odată chiar desfigurat, contribuie la inepuizabila funcționalitate a citatului, instrument hermeneutic de prim ordin, predispus oricăror scopuri. S-a și spus de altfel: „Dați-mi un citat și pot dovedi orice". Exegeza cultelor neoprotestante nu procedează adesea în alt mod.

Aspectul subiectiv se cere deasemenea menționat. Există o reală plăcere de a cita pe care o cunosc și recunosc mora-

liștii, criticii, istoricii, cît și omul de cultură. Uneori citatul pare să exprime atît de bine ideea noastră, încît ni-l însușim, devine o proprietate personală. El ne verifică, ne confirmă, ne conferă prestigiul intelectual, argumentul de autoritate. Devenim informați, eruditi, *à la page*. Valoarea sa estetică a fost de mult recunoscută: inserarea citatelor într-un text produce efecte de stil[17]. Citatul este nu o dată elegant, decorativ, surprinzător. El poate împodobi, înfrumusețea pagina.

Odată cu acest mic fragment de text începe și enorma carieră a literaturii cu literatură, de texte făcute cu alte texte: texte compuse din citate. Momentul este deosebit de important deoarece constituie un adevărat prag genetic: literatură făcută din citate, pe față, programatic. Într-o primă formă elementară, formula aparține antologiilor, crestomațiilor, compediilor de citate și extrase, începînd cu *Bibliotecile* antice (de ex. Photius) și *exempla* medievale[18]. Biblioteca literaturii (IV, 3), respectiv a citatelor literaturii, constituie într-un sens însăși nașterea literaturii. Scrierea se confundă cu rescrierea[19]. Aparțin acestei categorii totalitatea „florilegiilor", „excerptelor", „sentențelor" etc. care abundă în cultura europeană (*Adagia* lui Erasmus sunt celebre). Este un adevărat gen literar la confluența depozitului cultural, locului comun și tehnicii documentării organizate *(extraits raisonés)*[20].

b. Dacă în alegerea textului copiat și a citatelor intră și un coeficient de decizie personală, acesta sporește considerabil în actul care continuă și amplifică (ideal) această operație: *literarizarea culturii*. Literatura nefiind posibilă fără cultură literară, ea își demonstrează prin însăși acest fapt imensul potențial productiv. „Literatura potențială", „combinatorie" sunt formule, fără îndoială moderne, dar ele exprimă de fapt o realitate și o practică tradițională. Actul lecturii și al scrisului sunt potențial și intrinsec productive. Impulsul de a scrie se trezește la eroul lui Jean Paul (ex. simbolic) după lectura titlurilor unui catalog de cărți *(Levana oder Erziehlehre)*. Observația este veche și foarte solidă. Goethe o exprimă într-o scrisoare către Schiller: „Poezia predispune la poezie" (29 Juli 1797). Sainte-Beuve o repetă — memorabil — în secolul următor: „Pana cheamă pana", *la plume apelle la plume*[21]. Reafirmarea ideii în epoca actuală nu constituie, odată mai mult, decît redescoperirea — inevitabilă — încă a unui topos teoretic. El poate fi regăsit la Gide, Borges, scriitori livrești, la critici și poeticieni (Barthes, Frye etc.) cu o superbă și dezinvoltă ignorare a precursorilor[22]. Două notabile ex-

cepții: una germană (H. Meyers: „Literatura se hrănește cu literatura"), alta franceză (G. Genette: Literatură „secundă", „literatură de gradul al doilea")[23]. Această situație generală se cere descompusă în mișcările sale constitutive. Sensul cultural primordial al literaturii dă întreaga orientare și explicație de bază. Ea îmbracă și în acest caz forme arhetipale.

Cele mai profunde aparțin, cum era și de așteptat, cadrului originar al literaturii, orizontului său mitic și popular. Mesajul divin ia uneori forma unei cărți, care — înainte de a fi difuzată — trebuie „înghițită", „mîncată", în sensul cel mai propriu al cuvîntului (*Jezechiel*, 2, 8; 3, 1—3). Este un mod simbolic de a exprima ideea unui mesaj scris care-și are originea într-o „carte" mistică. Profeția nu face decît să repete „cartea"divină. Fără existența acestui prototip ea ar fi imposibilă. Literatura religioasă în general păstrează și divinizează memoria. Memoria este „izvorul" nemuririi. Muzele sunt fiicele Mnemosinei, ale Memoriei. Ele dețin și transmit toate cunoștințele trecute, prezente și viitoare. Sunt depozitare ale memoriei culturale[24]. Fără o „rezervă de memorie" (Platon, *Phaidros*, 276 d.) nici o cunoaștere sau re-cunoaștere n-ar fi posibilă. Forma laicizată a stocării culturale memoriale și a tehnicii sale sunt vestitele *arte ale memoriei*. Ele abundă în cultura europeană începînd din Renaștere[25].

Dublul raport popular/cult reprezintă o altă situație fundamentală de literarizare culturală. Trecerea de la o literatură la alta implică o influență și o „pedagogie" reciprocă. Literatura orală, populară „învață" de la cea cultă, scrisă („căderea in folclor") și invers. Influența literaturii populare asupra celei culte este mult prea bine cunoscută și dezbătută (IV, 6, A), ca s-o mai reluăm încă o dată. Literatura populară este de altfel o descoperire a literaturii culte. Regresiunea, regenerarea, renovarea sunt motivațiile tipice. Dar se poate reaminti că însăși literatura populară este produsul direct al literaturii popularе, prin repetiție, stereotipie, că situația folclorică tipică este standardizarea, reluarea eternă a unor formule. Poezia populară „naște" poezie populară în serie infinită.

Situația literaturii „culte" este definită integral (fenomenologic, structural și morfologic) prin chiar acest adjectiv. *Literatura* nu înseamnă numai în mod esențial și primordial *cultură* (al cărui ciclu îl parcurge în întregime: III), dar ea este însuși produsul direct și necesar al *culturii* în tripla sa ipostază de depozit cultural, pedagogie culturală și productivitate culturală. Cultura produce cultură, *i.e.*, cărți, opere, prin chiar

existența și finalitatea sa. Observația nu este nouă: „Proiectul de a face cărți părea firesc unor oameni care erau depozitarii culturii (= *littérature)* secolului lor“[26]. Goethe, Flaubert („trebuie să cunoști tot pentru a scrie“, *Corr.*, II, p. 388) și mulți alții au reafirmat aceeași idee: literatura nu este posibilă fără cultură literară cu care de fapt se confundă.

Din Antichitate și pînă azi mecanismul de bază este și rămîne cel didactic, iar gramatica dă primele impulsuri și modele literare. Literatura se învață în sensul cel mai strict și mai pedagogic al cuvîntului. Între poezie și gramatică nu există inițial nici o disociere precisă. Hesiod a scris o carte de „învățătură“ (Pindar, *Istm.*, VI, III, 8). Textul scris al tragediilor este ceea ce poetul „învață“ *(didakai)* pe actorii săi[27]. Platon „a învățat literatura“ (Diogenes Laertios, III, 4). O definiție antică spune: „gramatica este arta celor spuse de poeți“ (Sextus Empiricus, *Adv. math.*, I. 84). Cei dintîi gramatici sunt adesea și poeți, precum Libanius[28], iar multe gramatici medievale au formă literară, dialogată (Alcuin) sau versificată pentru înlesnirea memorizării (Alexandre de Villedieu, Edward de Béthune, etc.). Principiul este bine consolidat: acest *sermo metricus* este mai elegant și mai ușor de învățat[29].

Literatura se naște în acest mediu sub forma exercițiilor școlare și a compunerilor pe teme date: copiere, dictare, memorizare, repetarea unor formule, scheme, modele. Tehnica este cunoscută încă din perioada concursurilor imperiale chineze. Lecții învățate și reproduse, teme date ca subiecte de tratat, exerciții de gramatică și stil, *progymnasmata*, aceasta este geneza imediată — așa-zicînd „pragmatică“ — a literaturii scrise. Pedagogia literară este preferată de filozofi ca Timon (Diogenes Laertios, IX, VI, 113), de retori ca Hermogenes, Quintillian (compunerea pe teme date stimulează talentul, II, 1, 8; 4, 2; X, 3, 2 etc.), Libanius[30]. În stil autodidactic, de amator, ea este cultivată și de mari cititori și compilatori ca Aulus Gellius, care declară că se hrănesc cu „proviziile literare“ *(litterarum penus)* ale lecturilor *(Praef.*, 2, 15; XIV, 6, 1). Seducția comentariilor și extraselor de lectură multiplicate prin ele însele este bine explicată.

Evul Mediu — exemplu pur paradigmatic — este epoca de glorie a manualelor literare de orice tip: *artes praedicandi, dictandi, dictaminis, versificatoriae,* inclusiv de stil, *flores dictaminis.* Toate aceste texte eminamente didactice oferă scheme și modele pentru orice gen de discursuri și compoziții.

Gramatica însăși, manualul cultural-literar prin excelență, este definită în acest sens „creator“: funcția sa este deprinderea „compunerii fără greș *(sine vitio)* în versuri și proză“ (Cassiodorus, *Instit.*, II, 1; *P.L.*, 170, c. 1152). Elevul se apropie de poezie prin gramatică (Etienne de Tournai, *Venit ad Grammaticae Poesis hortatum*[31]). Învățarea pe de rost de versuri și proze trece drept cel mai bun exercițiu de stil. Literatura epocii iese, în bună parte, din aceste *reportatio*[32]. A rescrie și reînfrumuseța temele date este începutul literaturii. Opere mixte, ca *Laborintus,* amestec de gramatică, poetică și creație personală (autobiografie, satira profesorului) sunt tipice pentru această interferență și trecere de la un regim la altul. Alegorizarea și metaforizarea gramaticii este un procedeu curent la marii *rhétoriqueurs* ai Renașterii[33]. Cît privește poezia latină a epocii, ea este un exemplu tipic de poezie culturală, concepută în spirit și stil livresc, de la un capăt la altul.

Elementul cultural transmisibil, preluat și reelaborat în mod constant, cu valoare de invariant literar, este *toposul,* locul comun, clișeul. Oricît s-ar opune acestei perspective concepția actuală despre „originalitate“ (ea însuși un invariant teoretico-literar), faptele sînt incontestabile: de la „formulele“ populare, orale, pînă la schemele clasice, trecînd prin întreaga retorică și topică a literelor europene, literatura are o infrastructură eminamente topică. Regimul său latent este stereotipia, tipizarea, standardizarea. Cercetările lui E. R. Curtius, rezultatele lui *Toposforschung,* totalitatea studiilor figurilor retorice, tematologiei, tipologiei și altor forme de uniformizare și recurență literară duce la o singură concluzie: literatura (și nu numai cea „clasică“) este, în structura sa de bază, domeniul invarianței și al recurenței. Ideea apare periodic, fugitiv sau sistematic[34], fenomenul este observat constant de-a lungul istoriei literare, dar fără relieful și generalizarea teoretică energică ce s-ar impune. Abia în ultimul timp, incluziv sub presiunea literaturii de masă și a paraliteraturii, bazată în mod esențial pe stereotipi, importanța „locului comun“, a „clișeului“, *pattern*-ului începe să fie (re)cunoscută[35]. Dialectica stereotip/antistereotip (simetrică și solidară cuplului normă/abatere) definește însăși ființa literaturii.

Scrierea fiind operație constitutivă și reproductivă esențială a literaturii, o serie de acțiuni specifice exprimă riguros această realitate. Este o sinteză tipică de autogeneză a scriiturii, *translatio studii* și literarizare culturală, formulă care

va fi propusă, la acest stadiu, drept definiția însăși a literaturii. *Traducerea*, translația unui text dintr-o limbă în alta, poate fi considerată ca nivelul cel mai elementar al operației. Dar lucrurile încep să se complice și să se dezvolte chiar de pe acum. Traducerea poate fi mecanică, literală sau — cum se întîmplă frecvent — liberă, interpretativă. Chiar actul copierii sau al traducerii, la rîndul său, stimulează *continuarea*, completarea, colaborarea, mai mult sau mai puțin activă. Simbolul acestei continuități literare ar fi Dante condus de Virgil în Infern. Fenomenul completării, apoi al amplificării textului de bază, este observat încă din Antichitate (Seneca, *Ad. Luc.*, 88, etc.). El cunoaște începînd în Evul Mediu o mare răspîndire. Practica prelungirii și adăugirii devine frecventă și ea nu face decît să se dezvolte. Un român din secolul XVIII, traducător al unui roman de Voiture, îi adaugă un capitol „original" într-o deplină ingenuitate a paternității.

Citind, transcriind, traducînd, putem avea și un alt gen de reacție: reflexia personală, adnotarea, glosa. Suntem la faza, profund ambiguă, a interferenței, reproducerii și imitației, copiei și interpretării. Ne aflăm de fapt chiar la originile actului literar. „Glosa" are sensul prim de adnotare și interpretare. Într-o formulă a medievalei Marie de France, gestul de „glosser la lettre" echivalează și cu dezvoltarea personală a unui text anterior *(Lais. Prologue*, v. 15). Specia *marginalia* aparține aceleiași categorii. Marele teoretician și practician al acestei literaturi rămîne Montaigne. Este un caz exemplar pentru luciditatea și claritatea formulărilor: „Nu facem decît să ne glosăm reciproc", să „ciugulim ici și colo din alții" (I, 25).

Compilația erudită, de tip enciclopedic (III, 2): antologii, „biblioteci", „florilegii" (lexicografie înregistrează de timpuriu accepția: Furetière, *s.v.) are* corespondentul său literar direct în impulsul — eminamente inocent și inevitabil — de a scrie cu ce s-a mai scris, în a compune cu ce s-a mai compus, pe scurt: de a face literatură compilînd literatură. Operația n-are nici la origine, nici mai tîrziu, nimic infamant. Ea face parte din mecanismul intrinsec al producerii literaturii. Între *compilare* și *dichten, compilare* și *dictare*, între *compilator* și *autor*, nu se făcea în latina medievală și umanistă nici o deosebire precisă[36]. *Compilationes* n-are încă sens pejorativ. Albina devine simbolul acestei înfruptări literare libere, oneste și generalizate[37]. A prelua pasaje întregi (lungi citate), versuri străine, a intercala texte străine în propriul text devine procedeu curent, mărturisit, teoretizat[38]. Un „caracter" al lui

La Bruyère fixează acest tip de scriitor născut copist *(Des ouvr, de l'esprit*, 64). Procedeul sincretismului[39] și al amalgamării textelor este de altfel larg aplicat și „teoretizat", inclusiv de scriitori de formație foarte diversă (G. B. Marino, Jean Paul, Foscolo etc.), semn de universalitate funcțională a procedeului. Cît privește caracterul său latent, el este tot mai bine scos în evidență de studiile recente. „Citatul" deformat creator, prelucrat, asimilat, integrat unei noi structuri literare, constituie o teză general acceptată[40].

Cît de vechi și bine puse la punct sunt unele tehnici ale compilației literare rezultă și din cazul speciei *cento*, adevărată modă literară antică. Semnalat (Quintillian, VI, 3, 96), comentat, teoretizat (îndeosebi de Ausonius: *Idyll.*, XIII, Prol.), acest *cento* este un adevărat arhetip al poeziei făcută cu poezie: *more centonum* = poeme făcute cu versuri și emistihuri alese din Virgil *(Cento Virgilianus)*, Homer etc. Mozaic, memorizare, joc, procedeul este recuperat și de poeții creștini, care folosesc — fără inhibiții — versuri „păgîne". Petrarca însuși experimentează metoda *(Fam.*, III, 4). Longevitatea sa, chiar dacă în zone de penumbră, marginale[41], dovedește în orice caz realitatea acestui mod de autoproducere sistematică a literaturii. Înrudită ca spirit — și în orice caz exemplu clasic de cultură lingvistică revalorificată și remanipulată literar — este combinarea și chiar inventarea de limbi poetice, de tipul *Hisperica Famina* în Evul Mediu, al latinei grotești, „macaronice", din Renaștere (Merlin Coccai, *Macaronices libri XVII*, 1517).[42] Sensul predominant este burlesc, mecanismul interior, amalgamul lingvistic recuperator și augmentativ.

Terminologia se schimbă, se regenerează, sau se inovează istoric, procedeul rămîne însă mereu același. El se numește în perioada actuală *colaj* (mai rar „montaj"), aplicat retroactiv compilațiilor de orice tip: „bibliotecilor" antice, „enciclopediilor" medievale, romanelor picarești confecționate cu foarfeca etc. Succesul ideii este asigurat în perioada actuală de practica (de ex. Ezra Pound: *Cantos)* și de teoria poeziei moderne și de avangardă. Este o idee care polemizează deschis cu poetica clasică a creației, cu mitul originalității, cu noțiunea de realism. Încă odată (V, 3): poezia este făcută „de toți". Limitele poeziei dispar, organizarea textului este voit gratuită și aleatorie. Decuparea unor cuvinte dintr-un ziar și reasamblarea lor este un gest (dadaist) tipic. Sensul polemic este dezvăluirea metodei, „denudarea" și demistificarea „creației" și a „poeziei"[43].

Concluzia ultimă și definitivă a literarizării culturii este — printr-un fel de *mise en abyme* al cărții în „carte“ — principiul cărții făcute cu alte cărți. Simbol al culturii („biblioteca“, „enciclopedia“) cartea, care presupune în mod obligator o carte anterioară, se confundă cu însăși literatura concepută ca o carte unică. Într-un sens, toată literatura este deja „făcută“ prin acumularea și manipularea productivă continuă a cărților anterioare. Mitul cărții unice care să le cuprindă pe toate exprimă însăși situația arhetipică a literaturii. Istoria acestei idei n-a fost încă scrisă, dar revenirea sa periodică dovedește în mod limpede caracterul său invariant, adevărat „ax“ al sistemului ideii de literatură.

Constatarea că operele sunt „luate parțial sau chiar total“ din alte opere este făcută — nu odată — încă din Antichitate (Macrobius *Saturn.*, VI, 1; Aristofan, *Broaștele*, v. 939 sg.). Doxografii, „autori“ și copiști de *codex*-uri, care grupează tot felul de texte, au aceeași concepție. În Evul Mediu, poeții declară adesea că pleacă de la „cărți“ care „instruiesc și rememorează“ (Marie de France, *Les Lais*, v. 9—16; Esop; Chrétien de Troyes, *Erec et Enide*, II, v. 6736—6743). Cînd conștiința filologică, umanistă, erudită, precum la Petrarca, înregistrează progrese, cărțile „se unesc cu noi“ *(Fam.*, III, 8). Montaigne este un mare teoretician și practician al cărții făcute cu alte cărți, cu „piese împrumutate“ (I, 26), preluate de autor și care îl fac autor al „cărții consubstanțiale“ (II, 18). Ideea revine mereu, într-un spirit de continuitate, resemnare, blazare sau ironie, dar niciodată pusă în cauză: „Carte despre altă carte, uneori mai bună decît prima“ (J.-J. Rousseau, *La Nouvelle Hél.*, I, XII), „cărțile sunt scrise cu cărți“ (Lichtenberg), cărți care „par scrise cu cărți citite în ajun“ (Chamfort) etc.

Conștiința modernă a cărții unice reface de fapt ideea tipică a cărții cărților, cărții enciclopedice (IV, 2). „Cartea primă tiranizează pe a doua“, „orice carte este citat“ (Erasmus). Mitul creației, originalității absolute, intransmisibile, pare să fi apus, înlocuit de cel al eternei reîntoarceri a cărților. Expresia cea mai tipică a acestei mecanici ciclice este *Dictionnaire des idées reçues* al lui Flaubert în care „nici un cuvînt să nu fie de mine“[44]. Obiectivarea și estomparea totală a persoanei autorului, conștiința mișcării continui a Cărții, ipostazierea sa absolută sunt azi idei care circulă în mod curent la unii scriitori occidentali (Borges, *Biblioteca Babel:* totală, nelimitată, eternă, depozit al unei singure cărți, care se

(re)compune mereu, generație după generație, scrisă de un singur autor), critici (Jean Paulhan: „imprimat născut dintr-un alt imprimat“) filozofi[45].

3. Că literatura nu este decît *continuarea literaturii*, literaturizarea sa continuă, nu mai încape nici o îndoială. Vechea temă *translatio studii* cunoaște ultima și, probabil, cea mai nobilă interpretare: literatura se alimentează constant din și prin literatură, tinzînd să păstreze sau să recupereze terenul pierdut în fața poeziei (V, 3). Rezultatul este ceea ce s-a numit, începînd din secolul trecut, la începuturile criticii romantice[46], *poezia literară* („poésie littéraire“), termen echivalent *literaturii literare*, poezia fiind asimilată — cum știm — „literaturii poetice“ sau artei literare în general (V, 4—5): *poezie* făcută cu literatură (= poezie). Conceptul cel mai elaborat aparține lui Croce: „poezie literară“ sau „artificială“. Operă de cultură literară, exprimată prin „imitații, variații, stadiul cultivat al limbii, de studii, cercetări, orientări teoretice, de întreg *humusul* cultural al unei literaturi. Orice spirit cultural poate face, în acest sens, literatură sau poezie „suportabilă“[47]. Expresia (variante: *littérature érudite, Dichtung zur Dichtung macht),* ca și principiul care o motivează au deci o largă circulație. Teza nu este contestată decît în perspectiva originalității absolute: cultura doar „reproduce“ în timp ce poezia „creează“[48]. Din perspectiva de mai sus, evident, o mare iluzie și o insuficientă analiză (inclusiv istorică) a conceptului de poezie-literatură.

a. Productivitatea literară a culturii se traduce în primul rînd prin *impulsul* esențial, originar indistinct, de *a scrie*. El este înțeles în forma cea mai directă și mai „grafică“ a acestui act. Lectura stimulează, declanșează dorința de a scrie. Este probabil explicația cea mai elementară, dar și cea mai profundă a scrierii literaturii: cultură acumulată, nu numai asimilată, ci și direct prezentă în memorie sub formă de „citate“, care sugerează, antrenează, stimulează imaginația. Este vorba — în același timp — de ceva mai puțin dar și mai mult decît simplul „izvor“ sau „influență“ cultural-literară. Fenomen permanent și consubstanțial literaturii, memoria devine un factor activ, propulsor, pe măsură ce scriitura se pune în mișcare. Scrisul „inspiră“ scrisul în sensul că, pe de o parte, actul însuși își cere continuarea, repetiția, pe de alta, memoria culturală începe să-i furnizeze concomitent „clișee“, „modele“, *topoi*. S-a și spus de altfel că „arta memoriei este ase-

mănătoare unei scrieri interioare"[49]. Scrisul este inițial și esențial copie, transcriere, apoi, apendicele unui text dat, supus dilatării și amplificării continui. Viziunea poate cea mai exactă a literaturii, din acest punct de vedere, aparține lui Diderot: un mic număr de oameni de geniu „ocupați cu compunerea" și nenumărați zilieri *(manouvriers)* „ocupați cu transcrierea"[50]. Literatura este stăpînită de gestul reflex de a se rescrie, a se transcrie, a se copia cu exactitate. Apologia copierii îi este organică. Ideea de a scrie pagini care să coincidă total cu cele scrise, de a scrie un *Don Quijote*, care să repete cu fidelitate pe cel original (vezi Borges, *Ficciones)*, pare ironică, umoristică sau fantastică. În realitate, ea este intrinsecă mecanismului literaturii. Roland Barthes simte impulsul de a copia și chiar de a reface *Război și Pace*[51]. G. Genette pe Chateaubriand[52] etc.

b. *Formele productivității* scrisului literar pot fi inventariate într-o ordine aproximativă, în funcție de motivații secundare, care determină schimbări de finalitate și deci de sens. În felul acesta, „reabilitarea" unor specii socotite „inferioare", „compromise", devine posibilă. Sistemul ideii de literatură integrează de altfel structurii sale orice formă de scriitură cu motivare funcțională.

Dinamica esențială a scrisului, adevărată inerție a scriiturii (tradusă prin anexe, completări, „suplimente" etc.) care rămîn exterioare textului inițial, pe care doar îl continuă, cunoaște și forme interioare de colaborare, de intervenție directă în structura sa. Este, mai întîi, cazul elementar unanim răspîndit al intercalărilor, al interpolării (exemple clasice românești: interpolările în cronici), voința ameliorării, clarificării, certificării, sublinierii și reliefării, potențării semnificației (intercalarea *tropilor* în liturghia medievală), inclusiv tendința (asupra căreia vom reveni) de a imita și parafraza texte[53].

Tendința fundamentală este desprinderea progresivă de textul de bază spre forme de reelaborare tot mai independente și accentuate. Definirea și delimitarea cu precizie a acestor operații este însă destul de dificilă, inclusiv din cauza interferențelor semantice și a sinonimelor inevitabile. *Adaptarea*, de pildă, este și nu este în același timp și *o prelucrare*. Ea presupune un coeficient de continuitate și conformism, dar și unul de inițiativă personală. În cazul multor texte teoretice (religioase și profane) medievale, motivarea are și un caracter net hermeneutic: descoperirea unor sensuri implicite și reintroducerea lor clarificată sub forma unui text nou, mai explicit și edificator[54]. Montaigne însuși acționează conștient în vederea unor sensuri noi în citatele și împrumuturile sale (III, 12). Întreaga teorie a adaptării textelor medievale dificile se bazează pe acest principiu. Prelucrarea sau remanierea cunoaște la rîndul său modificări de formă și de fond. Exemple tipice din prima categorie: transpunerea în versuri a unor texte filozofice în proză (Heraclit, de pildă, cf. Diogenes Laertios, IX, 16), a Evangheliilor și altor opere religioase în hexametri latini, precum în Evul Mediu. Prelucrarea fondului, procedeu și el tradițional, presupune interpretări personale, adăugiri, prescurtări, eliminări, selectări. Circulația cărților populare ilustrează din plin acest fenomen. Vechii copiști români acționau empiric în același sens[55]. Eminescu însuși „prelucrează" nu o dată. Dreptul autorilor de a prelua și „corija" predecesorii este frecvent revendicat și larg practicat. Traducerea acționează în același mod. Ea procedează inevitabil (fidelă sau infidelă) prin preluare, adaptare, alterare, prin adăugiri sau eliminări (cazul traducerilor franceze clasice din barocii italieni de pildă). Ea este de la început și pînă la sfîrșit „prelucrare". „Pînă la urmă orice poezie este traducere" (Novalis)[56], teza extensivă a autoproductivității literaturii.

Un produs al literaturii care se hrănește din propria-i substanță este și *imitația:* reproducerea unei imagini, acțiuni etc. Temă invariantă a teoriei literaturii, definiția imitației[57] se reduce — încă din Antichitate — la o schemă destul de simplă, mereu reluată: a) lege artistică fundamentală, imitația este inevitabilă, obligatorie (Quintillian, X, 2, 1); obiectul său este fie natura (interpretarea extensivă, literară), fie literatura anterioară, canonizată, „clasică" (interpretare restrînsă, dogmatică); b). imitația poate fi servilă sau creatoare, produsul „emulației" (Quintillian, X, 5, 4) și al interpretării „prin cuvintele noastre a ideilor altora" (Petrarca, *Fam.*, 1, 8); c). ea este în consecință acceptată sau radical respinsă (Horațiu, *Ep.*, I. 9), ca lipsită de personalitate, originalitate, operă „epigonică"[58]. Sensul actual oscilează între două atitudini contradictorii: literatura într-o formă sau alta (după cum vom vedea și mai jos) este fie în mod necesar o continuă „imitație" (teza cultural-textualistă), fie, chiar și în acest caz, o activitate inferioară, accepție net peiorativă (teza originalității romantice).

Mecanismul imitației poate fi regăsit (nou exemplu de semnificație a „literaturii cu literatură" în expansiune) și în alte operații. Unele sunt foarte înrudite: *apocrifu*l, de pildă, textul care imită un alt text recunoscut ca autentic, de autoritate (de ex. evangheliile apocrife). Intenția este de obicei edificatoare, misionară, propagandistică. Față de istorie, literatura istorică de imaginație este — *lato sensu* — „apocrifă": false „istorii", „amintiri", „scrisori", „confesiuni"[59] etc. *Falsul* însuși devine un „gen". Noțiunea predominant etică sau juridică în perioada actuală, uneori fără sens negativ, cu sens dolosiv totuși: înlocuirea unor documente pierdute, furate sau distruse de război, „falsuri patriotice" (ex. *Cronica lui Huru),* intenții polemice sau mistificatoare (falsul Rimbaud: *La chasse spirituelle)*[60].

Altă formă de literatură paralelă, cumulativă, stimulată de literatura anterioară este *parafraza,* exercițiu pur școlar la origine (Quintillian, X, 5, 5). Dacă mai trebuia demonstrată originea culturală a literaturii, continua parafrază aduce încă o nouă și decisivă dovadă. Genul înflorește îndeosebi în Evul Mediu plin de pseudo-literatură antică *(Pseudo Ovidiana, Pseudo Martialis,* etc.) din necesități de recuperare și apologetică creștină[61]. Umanismul și Reforma dau un nou impuls genului, auxiliar școlar, exercițiu erudit și gest reflex cultural-imitativ în sens sacru *(Psalmii* lui Marot) sau profan (idilele lui Virgiliu și Sannazaro). Distincția bine consolidată dintre traducere și parafrază[62] recunoaște genului o libertate disciplinată și orientată în cadre date.

Parafraza este evident tot o „imitație", ca și *pastișa,* imitație voit subliniată a stilului și manierei unui scriitor, gen ambiguu, la jumătatea admirației și ironizării textului pastișat. Este o contrafacere în care intenția critică și caricaturală nu este obligator dominantă. Pastișa este inevitabilă în tradițiile culturale și literare puternice, care invită la colaborare, analogie, la reluarea dar și la distanțarea de modele, la osmoza conștientă cu literatura anterioară. Genul pare pe deplin constituit în secolul XVIII[63] și se amplifică în perioada romantică, efect al seducției literaturii fantastice (Ch. Nodier), exotismului spaniol și dalmat (P. Mérimée) etc. Exercițiile de stil „decadent" (P. Louys) sau „biografic" (W. Pater) sunt de asemenea notabile. Celebrele *Pastiches et Mélanges* ale lui Proust adaugă la aceste referințe nuanța ironică. Intenția imitației livrești (de altfel mărturisită) rămîne însă dominantă. Pastișa este procedeul unui mediu saturat de literatură și lectură, vizibil și în diferite culegeri contemporane. „Orice artist începe printr-o pastișă" (A. Malraux)[64]. *Ultimele sonete închipuite ale lui Shakespeare în traducere imaginară* de V. Voiculescu (1964) dau o indicație asupra vitalității genului și în literatura română.

Existența textului de bază reluat în registru imitativ-caricatural iese la fel dacă nu mai bine în evidență în genul înrudit și adesea confundat cu pastișa și parodia, între care constituie un fel de verigă intermediară: *la travestie.* Spiritul burlesc este invederat, ca și punctul de plecare, obiectul deriziunii: *Le Virgile travesti* (Scarron), *L'Iliade travestie* (Marivaux) etc.

Solidaritatea și circularitatea acestor noțiuni, care se întretaie și trec unele în altele cu o mare predispoziție spre sinonimie și confuzie este ilustrată și de cazul *parodiei.* La origine, ea este o adevărată sinteză de procedee literare: imitație, adaptare, împrumut, parafrază, citare, aluzie[65]. Trei elemente constituie schema de bază, originară: a) un text anterior, ca punct de plecare (Quintillian: „Versuri asemănătoare cu alte versuri cunoscute" VI, 3, 97), de unde și asimilarea cu *cento*-ul[66]; efectul parodic presupune cunoașterea necesară a originalului; b). modificarea, devierea sensului anterior; relația cu textul precedent este una de alterare, distorsiune, schimbare, diferență[67]. Deturnarea sensului este reținută și de retoricieni (Du Marsais), dicționare (Trévoux, *s.v.),* critici (Dr. Johnson). Poetica modernă redefinește aceeași situație sub forma „mecanizării vechiului procedeu"[68]; c). intenția distorsiunii este caricaturală, ironică, satirică; parodia urmărește efectul comic și ridiculizarea. Obiectul este textul celebru, unanim admirat, începînd cu Homer *(Batracomiomahia).* Dicționarele, începînd cu cele vechi (Richelet, Trévoux, etc.) consacră îndeosebi acest sens, de altfel cel mai vizibil. Există o „poezie critică"[69]. Ea urmărește subminarea clișeelor și a reputațiilor literare, inclusiv în stil acut, avangardist. Vitalitatea genului se păstrează întreagă prin frecvente exerciții de igienă și libertate spirituală *(Ad absurdum. Parodien dieses Jahrhunderts, Le Roland Barthes sans peine,* etc.). Genul este inaugurat la noi cu succes de I. L. Caragiale (Macedonski etc.).

O situație tipică de literatură cu literatură este ilustrată de cazul *plagiatului.* Modul în care însă este în general formulat nu constituie totuși o problemă specific literară, ci doar consecința impunerii ideii de personalitate și originalitate literară, juridică. Definiția negativă este, pe de o parte, una etică și

rară, intransmisibilă, inviolabilă; pe de alta, a asimilării literare ca un bun și o proprietate economică personală, apărată de lege contra înstrăinării și furtului. Plagiatul este o copie neautorizată de autor și publicată sub altă semnătură; dar copia, compilația și toate celelalte activități ale scriiturii rămîn de la început și pînă la sfîrșit operații eminamente literare. Orice text pleacă de la un alt text, în mod conștient sau nu, printr-o gamă întreagă de „influențe". Există foarte numeroși autori „plagiatori, traducători, compilatori" (La Bruyère, *Des ouvr. de l'esprit*, 62). Judecata este negativă din perspectiva „originalității", dar nu și a necesității interne a literaturii. Ideea plagiatului inevitabil, necesar, „normal", este veche, exprimată însă întotdeauna în stil distant-ironic-blazat[70]. Împinsă la paradox, teoria îmbracă forma „apologiei" (A. France), butadei sarcastice (Lautréamont), vorbei de spirit: „Plagiatul este baza tuturor literaturilor cu excepția primei, care este de altfel necunoscută" (J. Giraudoux, *Siegfried et le Limousin*, I, 6). Proclamat „vechi de cînd lumea", „legitim"[71], „liber", plagiatul formează o temă inepuizabilă de cinism și polemică literară. Din punctul de vedere al hermeneuticii noastre reapare, în același timp, eterna problematică a Literaturii și Cărții unice scrisă de toți, fără paternitate, produs natural sincretic etc.

Denunțarea sa, pe criterii morale, dar mai ales de amor propriu, de orgoliu literar, de deturnare a unei glorii personale (Furetière, *s.v.*), este nu mai puțin tradițională. Antichitatea cunoaște deja un bogat folclor: Euripide acuzat că... Socrate îi scrie piesele, denunțat deci mai curînd că lucrează cu „negri" (Diogenes Laertios, II, 18, 42), violentele proteste ale lui Martial (I, 52, X, 100) etc.[72]. Acuzațiile se repetă stereotip. Expresiile moderne sunt: „falsificare", „mistificare", „impostură", „furt" (I. Thomasius, *Dissertatio philologica de Plagio letterario*, 1673), *larcin*, noțiune în care intră și imitația și care pune problema în termenii săi specifici, adică legali. Plagiatul calcă principiul „privilegiului" editorial. Este o chestiune de „literatură legală"[73], de atentat la „dreptul de proprietate ereditară".

Toate aceste forme de productivitate cultural-literară sunt umbrite în perioada actuală de marele succes al *intertextualității*. Expresia este fericită, demonstrația și aplicațiile mai puțin. În plus, ea urmează a fi redefinită în termenii sistemului nostru general de interpretare, deci redusă la scară și reformulată. Punctul de plecare constă în recunoașterea principiului de bază: orice text are un pre-text, orice text este rezultatul absorbirii, derivării, transformării, transpoziției, reutilizării și continuării altor texte. Este chiar mecanismul culturii și tradiției literare, care procedează în mod constant prin intertextualitate și sincronicitate. Ea aduce în planul contemporaneității continui toate actele sale de recuperare, sincretism și amalgamare.

Dacă problema (teoria) și terminologia sunt moderne, situația (practica) este tradițională în sensul că toate operațiile trecute în revistă, de la citat la compilație și de la pastișă la parodie și plagiat, sunt toate forme și procedee de intertextualitate. Faptul că i se spune, uneori, și hipertextualitate sau „literatură de gradul doi", „secundă", nu schimbă situația[74]. Orice formă de imitație, reluare, transformare literară este *eo ipso* intertextualitate. Toate textele pleacă de la alte texte. Definiția precisă depinde, bine înțeles, de definiția *textului* (V, 6, 12). În accepția sa orală, textul folosește elemente tipice de intertextualitate (formule, scheme, șabloane, motive care circulă, literatura populară, folclorică se contaminează „se amalgamează" spunea deja Hasdeu[75]). Relațiile literare oral/scris, popular/cult sunt de asemenea forme, în sens larg, de intertextualitate. Cît privește literatura scrisă, pot fi clasate la rubrica intertextualitate toate relațiile directe și imediate dintre textele scrise, de la suprapunere și intrepătrundere, pînă la contactele și influențele de diferite tipuri. Dificultatea (enormă) începe abia prin dilatarea (imposibil de evitat teoretic, dar care invită permanent la prudență) a noțiunii de text. El poate cuprinde și totalitatea conotațiilor, semnificațiilor, definită ca „spațiu textual multiplu" care există „în jurul semnificantului" și ale cărui elemente sunt susceptibile de a fi aplicate textului poetic concret. „Numim acest spațiu *intertextual*" (I. Kristeva)[76]. Noțiunea își propune să se substituie celei de „intersubiectivitate" (M. Bahtin) și să dezvolte ipoteza care i-a dat naștere: a „mozaicului de citate"[77]. Mai limpede, cel puțin pe plan terminologic (M. Riffaterre) este distincția: *intertext* (= totalitatea textelor ce pot fi asociate unui text) și *intertextualitate* (= modalitate prin care textul intră în relație cu *intertextul*). Ceea ce am definit ca „literatura literei" și „literatura culturii" participă la ambele categorii.

Numărul mare de sinonime ale activității intertextuale dovedește în același timp aproximația, dar și vastul cîmp semantic în inevitabilă expansiune a „literaturii cu literatură",

respectiv al „scriiturii cu scriitură". Textul păstrează „urma", „grefa", „incizia" altui text; el este „rescrierea", „reorganizarea", „transpoziția", „transformarea", „recreația", „juxtapunerea" altui text; el este chiar „mașina de produs texte". Randamentul este dublu: texte în care textele anterioare rămîn vizibile, operația reducîndu-se la una de încadrare *(enchâssement* — termenul poate fi aplicat și structurilor literare colective ale unei epoci: genuri, teme, forme) și texte complet „noi", care în ciuda reelaborării par sau sunt efectiv „originale".

Situația este tipică modelului ideii de literatură: intertextualitatea reflectă ambele sale tendințe, invariante, două din constantele literare fundamentale: imitația, repetiția, rescrierea, revenirea la tradiție, la scriitura precedentă și tendința de regenerare, refacere; experiența personală a eliberării dublată de cea a inovației. Evident, teoria intertextualității dă o lovitură mortală mitului „originalității" absolute, radicale. Ea este total incomparabilă cu teza „textului care nu se produce decît prin transformarea altui text"[78]. Textul nou nu este decît reorganizarea (relativ „nouă", „originală") a unui text sau a unui ansamblu textual anterior („vechi").

2. LITERATURA DESPRE LITERATURĂ

Literatura se face cu literatură și în același timp devine literatură *despre* literatură. Se observă de altfel cu ușurință că literatura este prima temă literară posibilă: obiect de autocontemplare și autoreflexie spontană, literatura nu este și nu poate fi prin definiție decît metaliteratură. În mediul „literar" generat de cultură și de totalitatea activităților literare, literatura nu poate vorbi, în primul rînd, decît despre ea însăși, cu mijloace prioritar, intrinsec și consecvent literare. Toate, dar absolut toate formele de literatură inventariate, sunt și devin în același timp teme literare sau poetice. Și aceasta încă de la începuturile literaturii, respectiv ale apariției scrisului.

1. *Temele de bază* sunt evidente. *Scrisul* (II, 1), litera, caligrafia sunt și primele acte de narcisism literar: obiecte de contemplare și elogiu, de lirism și metaforă, direct și obiectiv necesare. Pentru a ne restrînge numai la cîteva indicații din domeniul european (trecînd peste imnurile cuvîntului din *Rig Veda* și glorificarea caligrafiei arabe), Antichitatea cunoaște epigrame despre instrumentele de scris, despre tablete, hîrtia de scrisori (Martial, XIV, 2—11), despre copiști și stenografi (Ausonius, *Ad notarium suum),* despre epigrame (Statius, *Silvam,* II) etc. Cel mai vechi poem în limba romană (spre anul 800) este un poem alegoric închinat scrisului[1]. Elogiile și metaforele medievale consacrate scrisului sunt numeroase, semn de mare omagiu[2]. Sunt evocate condeiul, pergamentul, *tabulae,* actul grav și ceremonial al scrisului *(dictare),* literele alfabetului și ale poeziei (Theodulf, *Littera carmen; P.L.,* 105, c. 322), copiștii etc. Renașterea face, la fel, elogiul scriiturii (Gerson, *De laude scripturae),* caligrafiei și alfabetului, cu abundență de metafore pe tema scrisului. Tema este de o mare vitalitate, deoarece se alimentează din propria sa substanță. Un Perrot d'Ablancourt parafrazează pe Lucian într-un *Dialogue des lettres de l'alphabet ou l'usage et la grammaire parlent* (sec. XVIII). Reducerea întregii lumi la litere, la jocurile de litere, la „plăcerea alfabetului pur" poate fi întîlnită și la romantici (Jean Paul, *Leben Fibel's,* V. Hugo), apoi la Mallarmé și Rimbaud *(Sonnet des voyelles),* în unele experiențe avangardiste. Arghezi la noi evocă scrisul etc.

Cartea (IV, 2) este o adevărată constantă a literaturii europene[3]. Numeroasele epigrame și poezii ale cărții, la Horațiu, Virgiliu, Martial mai ales (XI, 1, 3 etc.) deschid o adevărată tradiție. Calificativul de „livresc" este exact tematic, dar greșit cînd i se atribuie conotații negative, care ignoră atît geneza cît și contextul temei. De ce n-ar fi la fel de „lirică" o *Élégie à son livre* ca și ai săi *Amours* (Ronsard)? Bucuria de a se vedea scris, frumos publicat, fără erori de transcriere este la fel de pură ca și o iubire. La fel, elogiul cărții sacre (Alcuin, *In sacrum bibliorum codicem).* O întîlnim la medievali, rinascentiști (Richard de Bury, *Philobiblon),* baroci (Giuseppe Battista, *Ai libri),* în secolul următor, la romantici, parnasieni (Hérédia, *Velin doré, Les Trophées),* esteți (Huysmans, *À Rebours).* Ne reamintim, firește, și de *Cărțile* lui Eminescu. Cartea despre carte este o componentă esențială a literaturii. Cărți imaginare despre alte cărți imaginare, interpolările fiecărei cărți în toate cărțile, cărți care preiau pe față prin copie și parafrază, cărțile anterioare, aceasta este situația de bază, temă literară prin excelență (Borges, *Ficciones).* Imnul cărții tipărite (creație *plus* tehnologie precum la Rabelais, *Pant.,* II,

8), elogiul artei tipografice (Du Fresnay, *De arte graphica;* Chr. Gueintz, *Lob der Druckerey)* au aceeași origine, finalitate și semnificație.

Biblioteca (IV, 3) locul privilegiat al cărților, inspiră emoții de aceeași natură. A-i consacra versuri devine, încă din Antichitate, un gest reflex și un act de continuitate cultural-literară (Ausoniu, *Epigr.*, 44; Isidor din Sevilla, *Versus in Bibliotheca;* Theodulf, *Versus in fronte bibliorum; P.L.*, 105, c. 299—305). Lirismul modern s-a specializat în alte zone, dar registrul său nu poate evita emoția de bază a inventarului și a descrierii de cărți, oricite semnificații adiacente i s-ar adăuga (Rabelais, *Pant.*, II, 7). Renașterea și Umanismul cultivă de altfel acest motiv (Th. de Bèze, *Ad Bibliothecam*, 1569). Bibliofilia (G. A. Saldenius, *Bibliophilia, 1681),* bibliomania și „bibliomanul" (Ch. Nodier, *Le Bibliomane*, Sylvestre Bonnard eroul lui A. France), „romanele" bibliografice (T. F. Dibdin, *The Bibliographical Decameron . . .*, 1817) nu numai că pătrund în mod legitim în literatură, dar într-un sens o și constituie. Ele o definesc și în același timp îi sensibilizează conceptul prin imagini portrete de eroi, mișcare epică.

Dacă se admite sensul cultural (etimologic și ontologic) de bază al literaturii (III), poezia studiului și a dobîndirii culturii, în toate compartimentele sale și în întreaga sa pedagogie, nu mai are cum să surprindă. Relația este originară și structurală. Dificultatea constă doar în a fi de acord cu acest mod consecvent sincronic de lectură a ideii de literatură, în parte — recunoaștem — străin de concepția actuală (recentă totuși) despre literatură și poezie. Și totuși există un lirism congenital al literelor, o exaltare profund pasionată a studiului de aceeași calitate cu lirismul modern. Doar tema pare (și este) tradițională. Cînd Sidonius Appolinaris exclamă: *Amo in te quod litteras amos (P.L.*, 58, c. 486), el este de un lirism autentic. Că acest lirism devine discursiv, prin descrierea sentimentului de poezie și de cultură poetică, apoi al erudiției, nu se poate nega (de ex. Gilles Corrozet, poet rinascentist, *Le blason de l'estude*, 1539). Dar rămîne incontestabil și faptul că această componentă a ideii de literatură nu poate fi nici escamotată, nici ignorată.

Că literatura despre literatură pleacă de la un impuls școlar, că ea este mai presus de orice o temă școlară și un efect al educației școlare o dovedește și faptul că abecedarele și manualele de scriere *(ars dictaminis)* sunt puse începînd din Evul Mediu nu numai în versuri, dar — inițial — ele sunt și

rămîn indisociabile de realitatea și de ideea însăși de text literar. Gramaticul, profesorul de literatură devine nu mai puțin (și încă din Antichitate: Statius, *Silvae*, V, 146—194, 234—340, Ausonius, *Commemoratio professorum Burgadelusium),* eroi literari ca și *dictator*-ul, ori *cleric*-ul medieval.

Materia de studiu, *trivium* și *quadrivium*, cele „șapte arte liberale" devin la fel izvor de poezie, alegorie, de versificație în orice caz. Imaginația începe să producă literar pe o materie erudită înaintea oricărei disocieri teoretice. Prototipul acestui gen, care prezintă filologia în haine celeste, este poemul lui Martianus Capella amintit, *De nuptiis Mercurii et Philologiae* (sec. V)[4]. În felul acesta, apar lungile enciclopedii medievale în versuri, în care elementul *peregrinatio* introduce și un scenariu cosmogonic și epic[5]. Unele au un renume deosebit: Theodulf, *De Septem literalibus in quadam pictura depictis,* Alain de Lille, *Anticlaudianus, The Battle of the Seven Arts.* Locul privilegiat îl ocupă gramatica devenită personaj literar proeminent, arhetip, *pattern* al culturii literarizate. Personificată, ea dă exemple și lecții de sintaxă în versuri și — firește — inspiră versuri, adevărat profesor de literatură[6]. Versificarea regulelor gramaticale este de altfel curentă în întreaga cultură medievală. De mare prestigiu se bucură și Retorica, omagiată, elogiată, obiect și izvor abundent de literatură. Poetul, înrudit cu retorul, profesează de fapt aceeași artă[7]. Și Filozofia constituie un personaj impozant[8].

2. Deși toate genurile literare profită de experiența celorlalte genuri, derivînd de fapt unele din altele (orice gen poate fi compilat, pastișat, parodiat etc.), două sunt îndeosebi *genurile specifice* ale acestei situații culturale. Ambele pleacă și evadează din cultură, ambele încep prin a fi „cultură" și sfîrșesc prin a deveni „literatură" (culturală) în sensul cel mai specific al cuvîntului.

Legenda pleacă, etimologic vorbind, de la actul cultural esențial: „ceea ce trebuie citit" (lat. *legenda, legendus)*[9]. Acest sens prim — pedagogico-dogmatic — este foarte puternic în Evul Mediu, ilustrat de texte celebre: *Metalogicon* (cap. 24: *De usu legendi et prelegendi)* de John of Salisbury, ori *Didascalion de Studio legendi* de Hugo de Saint-Victor. Consemnarea scrisă a legendei, originar orală, aparține aceluiași mecanism cultural. Ea îmbracă o gamă largă a scriiturii: de la inscripțiile monezilor și medaliilor, notițelor explicative ale

unor portrete (Trévoux, *s.v.*), imagini, embleme, blazoane, lista explicativă a unor indici (hărți, planuri) (Littré, Wartburg, *s.v.*), la carte *(liber legendarius)*[10]. Sacralitatea originară este nu mai puțin nuanțată: legenda conține povestirea vieții unui martir sau sfînt, care se citea în mănăstire în timpul mesei (de ex. Jean de Voragine, *Legenda aurea, legenda sanctorum*). Suntem în momentul decisiv al interferenței tradiției și imaginației, cînd legenda începe să semnifice pentru observatorii moderni povestire imaginară, populară, de veche tradiție, plină de miracole, fără raport cu faptul istoric. În acest sens ea a putut fi asimilată și mitului: „legende" în legătură cu Dionysos de pildă (Diodor, IV, V, 4). Identificarea cu povestirea, cu opera literară de imaginație epică, este deci firească, de unde și canonizarea de fapt a acestei accepții[11]. Tendința inevitabilă de laicizare și gratuitate epică poate fi percepută încă într-o „definiție" depreciativă din secolul XVI: „Lung șir de vorbe"[12].

Și mai specific cultural, gen care preia și transmite în mod direct cunoștințe culturale, este poezia didactică *(poésie didactique, didactic poetry, Lehrgedicht)*. Ea este un gen tipic, deoarece presupune în același timp literatură *cu* și *despre* literatură. Lipsa actuală de prestigiu a genului nu poate trece cu vederea nici marea sa tradiție, nici — mai ales — rolul său funcțional în structura ideii de literatură, unde constituie un produs și un vehicol cultural-literar prin excelență.

Deși momentul său de glorie este legat de idealul iluminist al secolului XVIII[13], principiul de bază este mai mult decît tradițional: consubstanțial literei și deci literaturii. Adagiul medieval o și spune: *Littera gesta docet*. Literele se învață și învață și pe alții. Este însăși definiția culturală a literaturii (III). Clasicismul, care dă primele poeme de didactică literară (*Art poétique* de Boileau este un exemplu tipic), fixează și definiția genului: „Operă didactică sau de învățătură"[14]. „Ea își propune să instruiască", „să transmită cunoștințe și instrucție"[15]. Materia de bază este, se înțelege de la sine, gramatica — predată sub toate formele și în toate domeniile — inclusiv a limbilor clasice (*Le Jardin des Racines grecques mises en vers français*, 1657). Ceea ce se va numi „poezia gramaticii" începe să se profileze mai întîi în acest cadru și Baudelaire va avea, ulterior, această remarcabilă intuiție[16]. Un alt „obiect" privilegiat este morala, creator încă din Antichitate al genului epideictic (Aristotel, *Ret.*, 1358 b). El va da, în Evul Mediu, culegeri de *sententiae* și *exempla*, în Renaștere, genul *doctrinal* și maxime versificate *(Disticha Catonis)*. Toate oferă modele de comportament moral și religios, căci literatura creștină didactică se orientează tot după schema clasic-umanistă. Manualele de educație politică *(Miroirs des Princes)* și socială *(Il Cortegiano)* pot fi clasate în aceeași categorie. Transmiterea de cunoștințe filozofico-științifice, solidare în cîmpul enciclopedic, urmează aceeași metodă. Antichitatea nu face nici o deosebire între poeți și cercetătorii naturii (Aristotel, *Poet.*, 1447 b), grupînd în aceeași categorie și pe filozofi. Evul Mediu preia tradiția amplificînd-o în *summae* enciclopedice și cosmografice enorme. Lecțiile savante, temele științifice, concepția superior didactică a poeziei vor fi curente în literatura Renașterii. Cunoașterea științifică devine o preocupare centrală și un izvor abundent de inspirație[17]. Poezia erudiției, a Parnasienilor secolului al XIX-lea îl va regăsi, într-o poezie tipică *de* și *despre* teme culturale.

Argumentele în favoarea poeziei didactice nu sunt numai de fapt, ci și de ordin istoric. Acestea se reduc la necesitatea obiectivă a poetului și poeziei de a transmite cunoștințe în faza sa oral-primitivă. Goethe va susține aceeași teză a „înclinațiilor tuturor începuturilor poetice spre didactic", în *Über das Lehrgedicht* (1827). O vom regăsi și la Hegel. Și mai semnificativă este legitimarea teoretică. Ea este paralelă definiției literaturii și poeziei ca și raportului de forțe între aceste planuri (V, 3). Cînd „poezia" începe să conteste „literatura", poezia didactică pierde definitiv partida. Dar o tensiune între ficțiune și alegorie a existat încă în poezia didactică a Evului Mediu, după cum una între „imitație" (= creație) și informație culturală se observă și în Renaștere[18]. Goethe situează poezia didactică între poezie și retorică. Este un mod de a recunoaște ambiguitatea esențială a acestei poezii de „idei" și „cunoștințe". Reîntîlnim astfel problema ideilor și tezelor în poezie (VI, 4), recontestabile în sine, ci chemate să rămînă doar „neobservate" (Lessing, *unmerklich*)[19]. Brecht, în ale sale *Lehrstücke*, face în epoca noastră un pas îndărăt. Primii „autonomiști" care încep să distingă între „conținutul filozofic" și „conținutul artistic" al unei poezii[20] au întrevăzut și ei soluția reală. În aceeași problemă se pronunță și Jean Paul (*Vorschule der Aesthetik*, § 55, 75): învățături nu „în sine", ci capabile să emoționeze „inima". Disocierile franceze sunt și mai limpezi, întemeiate toate pe antagonismul *poezie/proză*. Poema didactică nu este decît un „mod de uzurpare a

prozei de către poezie"[21]. El se produce și prin teoretizarea verificată, dar prozaică, a inefabilului poetic (De Püs, *L'Harmonie de la langue française poème en quatre chants*, 1785).

3. Situația tipică, efectiv simbolică, a literaturii care se autocontemplă și care se „înscrie" pe sine, obiectul și subiectul său prin definiție, este în mod firesc *poezia poeziei*. Disociată de literatura-cultură (V, 3), poezia devine tema originară, unică și fundamentală a întregului proces literar, centrul însuși al sistemului ideii de literatură. Totul pleacă și se întoarce circular într-un singur punct: genetic, de esențializare și de convergență.

Nota permanent elogioasă a „poeziei poeziei" nu trebuie să surprindă. „Act pur de narcisism" (după expresia lui Ion Barbu), poezia nu poate fi decît încîntată de sine și de cei ce o scriu. Omagiul adus poetului va fi deci frecvent în poezia europeană începînd cu perioada alexandrină (Callimacus, *Portrete de poeți*) și viețile trubadurilor medievali. Întreaga poezie și literatură a poetului și a geniului din epoca romantică (extrem de abundentă) se încadrează în cîțiva parametri specifici: elogiul inspirației, izolării, orgoliului, suferinței spiritului superior. Tema, practic inepuizabilă, face parte din marile locuri comune ale literaturii. Dar însăși „banalitatea" sa îi dă semnificație și importanță.

Poetul care-și contemplă admirativ opera constituie nu mai puțin o temă clasică. O întîlnim în Antichitate la toți marii poeți, în frunte cu Horațiu (*Ode*, XXX, 1, 6), dar și la minori (Ausonius, *De suis poematis*). În Evul Mediu, poeții care declară cum scriu poezii sau cum nu scriu (Theodulf), cum „compun", nu sunt puțini. Introspecția actului poetic este de pe acum evoluată, discursivă. Se aduc elogii poeziei (Ennodus, *Laus litterarum*), materialului poetic, limbii și chiar literelor alfabetului *(Versus cuiusdam Scoti de Alphabeto)*[22]. Conștiința lui *trobar*, a cîntecului, a artei cuvîntului este frecventă și vie[23]. Dante, care-și comentează poezia în *Vita nuova*, face literatură cu literatură și literatură, respectiv poezie, despre literatură și poezie. Nu urmărim, bine înțeles, monografia unei teme, ci schițăm doar, reduse la esențial, liniile sale directoare. Alegorismul poeziei lui Petrarca are aceeași orientare. În general, alegoria și apoteoza poeziei sunt exemple tipice de poezie a poeziei, ca și evocările exaltate, consolatoare sau lucide ale actului poetic (eforturi, suferință, satisfacții etc.). Profesionalismul și introspecția energiilor productive (inspirația, fantezia, lirismul) par să fie cele două coordonate majore. Prima temă este ilustrată de celebrul sonet (baroc) al lui Lope de Vega (parafrazat de Voiture), *Un Soneto me manda hacer Violante*, care exprimă un refuz și care prin însuși actul exprimării acestui refuz sfîrșește prin a-l anula în mod paradoxal: poetul scrie ceea ce n-ar fi dorit să scrie. A doua constituie o mare obsesie romantică. Forma sa este fie ironică (eul poetic văzut caleidoscopic, fantezia obiect de joc și autocontemplare), fie gnomic-descriptivă (Schiller, *Das Lied des Glocke)*.

O preocupare legitimă privește și geneza și structura formulei „poezia poeziei". După toate indiciile ea pare să fie o „descoperire" manieristo-prețioasă (Mlle de Gournay: „Să vorbim poetic de poezie")[24]. O întîlnim și în secolul XVIII, în sens depreciativ (de ex. la Bettinelli: „... vorbăria, versificarea, poezia verbală într-un cuvînt, poezia poeziei ..."[25]. Conceptul este fixat de poetica romantică, îndeosebi de Fr. Schlegel: „autocontemplarea pură"[26], care „se recreează" din propria sa substanță *(Gespräche über Poesie), prise de conscience* și autopotențare poetică în același timp. În acest sens, „orice poezie este poezia poeziei" (A. W. Schlegel). Este o convingere larg răspîndită în romantism[27]. Hegel o combate sub motiv că înlocuirea eului liric prin evocarea actului poetic deschide porțile prozei. Croce reia în esență același tip de argumente. El respinge „poezia literară", „poezia despre poezie", care pleacă doar de la „sentimenul literar", „modest și sărac", preocupat numai de „forme literare", care pot totuși inspira o anume „fervoare"[28]. Handicapul esențial, din punctul de vedere al liricității și specificității poetice pure, este că „poezia literară" se resimte prea mult de ereditatea fondului său cultural[29]. În timp ce „poezia" exaltă și inspiră, „literatura" trage în jos. Ideea este clar exprimată și de Wordsworth (*Préface, Lyrical Ballads*, 1800). „Poezia poetizantă" este formula actuală cea mai răspîndită.

Expresia paralelă și simetrică „literatura despre literatură" are aceeași geneză și semnificație. Curentă în perioada actuală, generalizată la condiția întregii literaturi[30], anticipată de „literatură pură", produsul actului de a scrie, „care se consideră el însuși materie de aprofundare și obiect de reflexie"[31], definiția nu aduce elemente noi. Dar realitatea sa este incontestabilă: Marivaux, Laclos, Vigny, în literatura franceză, *Die Entstehung des Doktor Faustus. Roman eines Romanes* de Thomas Mann, în literatura germană modernă, *El Escritor* de

Azorín, în cea spaniolă, sînt doar cîteva exemple. *Caietele „Principelui"* de Eugen Barbu, în literatura română, aparțin la nivelul lor, aceleiași specii[32].

3. LITERATURA CRITICĂ

1. Mișcarea circulară a literaturii care se face cu literatură și vorbește *despre* literatură tinde să se închidă printr-o completă și radicală întoarcere la origini. De unde recunoașterea faptului că *literatura* este odată mai mult *cultură*, operație „gramaticală" prin excelență (III, 1). Iar acest concept *litteratura alias grammatica* reprezintă în primul rînd, cum știm, o *activitate cultural-pedagogică* din care derivă în mod direct *critica literară*, termen echivalent pentru *literatura critică*. Toate noțiunile „critice" sunt inițial didactice. Toate operațiile recunoscute drept „critice" nu sunt decît diferențieri și specializări tot mai complexe ale actului „predării", și „învățării" cunoștințelor prin *litere*.

Întreaga definiție a literaturii critice este închisă *in ovo* în accepția inițială a gramaticii. Este o noțiune globală, care dezvoltă în sens „critic" latura sa explicativă, de comentar și interpretare de texte. Din cele două elemente ale definiției clasice: „Știința exprimării corecte (orale și scrise, n.n.) și comentarea poeților" *(poetarum enarratio)* (Quintillian, I, IV, 2), critica va pune accentul doar pe această *poetarum pertractatio* (Cicero, *De Orat.*, I, 42 § 187). Operația sfîrșește prin a deveni dominantă. De unde noi formule ca: „Înțelegerea poeților și scriitorilor" (Diomedes)[1] sau „arta celor spuse de poeți și prozatori" (Dionysius Thrax, cf. Sextus Empiricus, *Adv. mat.*, I, 57—58). Această artă este accesibilă printr-un adevărat program critic: lectură corectă, interpretarea părților de vorbire, explicarea cuvintelor, etimologia lor, studiul formelor gramaticale, critică[2]. În Evul Mediu definiția se stabilizează în formă sintetică: „Știința interpretării poeților și istoricilor" (Rabanus Maurus, *De cleric. instit.*, III, XI; *P.L.*, 107 c. 395). *Gramaticul* devine implicit *criticul*, în timp ce *ars grammatica* se transformă treptat în *ars critica*[3], una din artele liberale (III 3). Gramatica semnifică deci, în sens larg, totalitatea studiilor literare. Accepția se păstrează pînă tîrziu, în secolul XVIII, în ciuda disocierii sale de „știința limbii".

Semnificația științifică sfîrșește deci prin a învinge lexicografic. Nu însă și teoretic, deoarece formele moderne, actuale, de „gramatica poeziei" (R. Jakobson), „gramatica imaginației" (N. Frye), „gramatica literaturii" (T. Van Dyck, T. Todorov) nu numai că reactualizează cu succes termenul, dar îi dau și un înțeles calitativ mult superior prin identificarea sa — în spiritul vocației sale originare de altfel — cu teoria sau poetica literaturii. Asimilare semantică firească: gramatica este știința regulelor, legilor, sistemelor de vorbire și deci și a produselor sale artistice orale sau scrise.

Solidarizarea gramaticii cu ideea de „studiu" este deci nu numai necesară, dar și etimologic motivată. Critica gramatical are nevoie de cunoștințe, iar acestea trebuie „învățate", „studiate". Gramatica se confundă, prin urmare, în faza medievală, cu *liber de studio poetae*, în cea umanistă cu *studia humanitas* (III, 4), cu *totius humanitatis et poetarum studio* (L. Bruni)[4] în baza principiului *humanitas sive poesis. Humanoria* este studiul poeziei și filozofiei. „Arta poetică" *(Dichterkunst)* în dublul înțeles de operă poetică și teoria operei poetice, este o „artă umanistă" *(menschliche Kunst)*[5]. Dacă poezia este asimilată în toată această perioadă cu învățătura, cultura, cunoștințele (Sidney, *human learning*), transmiterea sa nu poate fi posibilă decît prin „învățătura" literelor „umane" sau „frumoase". Cîte un titlu programatic spune tot: *La manière de bien penser dans les ouvrages d'esprit* (Abbé Bouhours, 1687), *De la manière d'enseigner les belles lettres* ... (Rollin, 1726—1728). „Cursurile" de „retorică" și „belles lettres" n-au altă finalitate decît culturală: progrese în domeniul gustului și stilului, a învăța să vorbești, să scrii, să judeci, să înțelegi literatura.

Conservarea terminologiei didactico-pedagogice este de altfel de o tenacitate elocventă. Toate studiile de poetică sunt *ars (ars dictaminis), erudición poetica* (Carillo y Sotomayor, 1611), *cartas eruditas* (Feijóo, 1742), *sciences, connaissances, instructions*, etc. Poetica este „artă", critica o „știință" (Furetière *s.v.*), literatura o cunoaștere și prezentarea documentată a cărților. Enciclopedia literară este în același timp o sumă de cunoștințe literare (III, 2) deschisă spre universalitate (Feijóo, *Teatro critico universal*, 1727), o „literatură universală care cuprinde tot felul de științe și autori" (*Encyclopédie*, IV, p. 490), un „organ al literaturii" (Fr. Schlegel) și o „poetică universală" (Novalis, *Allg.Brouil.*, 176). *Literatur* și *Theorie der Gelehrsamkeit* se confundă[6]. Pe aceste baze s-au putut constitui și

defini pînă azi concepte de largă circulație precum: știință literară, curs sau tratat de literatură, explicație de text (J. A. Richards, *Understanding poetry*, 1938), etc., toate de vădită ereditate cultural-didactică, legate în mod direct de teoria și practica învățămîntului. O critică incultă, empirică, „naturală", fără cunoștințe, fără studii adînci și sistematice, este de neconceput, adevărată contradicție în termeni. Gramaticul, criticul, savantul și profesorul se confundă — tipologic vorbind — de la apariție și pînă azi.

Cadrul constituit al gramaticii-critică este „școala", simbol, metodă și tehnică deopotrivă. Toate operațiile critice sunt legate inițial de „procesul de școlarizare". *Ludus litterarum* constituie încă din Antichitate cadrul originar de manifestare al oricărei forme de „critică". Ideea de „școală literară" în sens de direcție, curent, program critic și literar perpetuează aceeași tradiție. Ea este prin definiție conservatoare, normativă, modelatoare în sens restrictiv-dogmatic. Școala dă exemple, impune modele, reguli, norme care fac autoritate. De unde structura sa dogmatică, orientată spre clasicizare și canonizare. Criteriile disocierii literar/neliterar, respectiv bun/rău, superior/inferior (VII, 1), îi aparțin. Transformarea lui Homer în model suprem (Platon, *Rep.*, X, 595 c) este paradigmatică. Cenzura didactică este și ea originară. Marțial vorbește de versuri care nu pot fi citite în clasă (I, 36). Apariția primelor clasificări (Aulus Gellius, XV, 24) și implicit a noțiunii de „canonic" și „clasic" (ceea ce se învață în clasă) are izvoare didactice bine cunoscute[7]. Dogmatizarea poeticii lui Aristotel începînd din Renaștere este exemplul cel mai tipic de canonizare critică. Critica se naște deci didactică, clasicizantă și dogmatică (de ex. recomandările pentru tinerii elevi: Plutarh, *De audientis poetis*). Ea dă „reguli" de scriere și lectură (Boileau), tinde să se constituie într-un „organon al literaturii"[8]. Revolta criticii romantice are ca obiectiv esențial tocmai acest obiectiv didactic. El rămîne prioritar, pînă azi, criticii dogmatice de orice tip.

Cartea de critică și manualul didactic se confundă. Ea apare mai întîi sub forma unei „cărți de învățătură" poetică, de principii, reguli și exemple de compunere și interpretare. Manualul didactic este de altfel unul din genurile „literare" cele mai răspîndite ale Evului Mediu[9]. Toate „artele" și „poeticile" medievale, rinascentiste, clasice etc. sunt de fapt manuale (*Ratio studiorum, Gradus ad Parnassum, École de littérature* indică și prin titlul lor tabla de materii). Tradiția manualului suveran de literatură se păstrează vie pînă la moderni ca Ezra Pound (*ABC of Reading*) și alții. Toate antologiile moderne de critică, îndeosebi anglo-saxone, au aceeași orientare.

Canonizarea are o dublă urmare, dintre care una hermeneutică, foarte importantă. Procesul critic se schematizează. Apar primele stereotipii și modelizări ale genurilor critice. Biografiile medievale (ale lui Virgiliu de pildă) sunt chemate să răspundă unor puncte tipizate[10]. Este perioada de glorie a genului *accesus* (Hirschau, *Dialogus super auctores* este un exemplu tipic), care impune soluționarea a șapte *questio* sau *circumstantiae* precise (formulele întrucîtva diferă): viața autorului, titlul, calitatea, intenția, materia, utilitatea, cărui gen corespunde (*quis, quid, cur, quomodo, quando, ubi, quibus, facultatibus*)[11]. Schemă de interpretare dată, care ne proiectează de pe acum în plină polisemie și semiotică. Teoria modernă a comunicației (Lasswell) preia în parte această schemă. Hermeneutica literară își face apariția într-un context pedagogic modest, dar riguros și eficace.

Produsul critico-didactic tipic este *lectio:* predarea „lecției" despre un autor, operație care se confundă cu *lectura* sa (*lecția* se folosește și azi în sens filologic: lectura sau descifrarea unui manuscris, a unui pasaj dificil). Este în mod esențial o lectură introductivă, explicativă, element esențial al studiului literar (Seneca, *Ad Luc.*, 84). În franceza medievală: *lire = enseigner, professer*[12]. Sensul didactic este manifest. „Arta de a citi = *studio legendi* (Hugo de Saint-Victor, *Didascalion):* indicații de lectură, obiect și metodă. Tipizarea „lecturii"-lecție constituie de pe acum o realitate. Noțiunea își păstrează pînă azi specializarea clasică: didactică, documentară, explicativă. Nici măcar subiectivizarea (momentul de cotitură îl reprezintă Montaigne: lectura poate fi și plictisitoare, II, 3), nu exclude actul de cunoaștere ce-i este consubstanțial. Toate „artele" și „metodele" lecturii sunt prin excelență și invariabil „școlare". Lectura constituie în același timp (și în același context) un instrument de cultură și erudiție. „Om de mare lectură" = „om de mare cultură". „Lectura înseamnă erudiție" (Furetière, *s.v.*). Accepția este tenace. Heidegger vede și azi în actul lecturii acumularea, nu interpretarea, ceva ce se adaugă, nu ce se substituie[13].

Explicarea are ca obiect esențial etimologia, sensul și semnificația cuvintelor. Preocupările etimologice ale primelor gramatici nu sunt deloc întîmplătoare, ci profund metodologice[14].

În sens larg, se poate spune că sunt chiar simbolice și premonitorii pentru întreaga soartă a ideii de literatură. Ce este altceva *literatura* și derivatele sale decît o lungă glosă explicativ-lexicografică a *gramaticii?* De cum apare, literatura nu face altceva decît să se traducă, să se explice, să se gloseze, printr-o continuă hermeneutică intrinsecă și autoproductivă. Acest destin o urmărește pînă azi[15]. Termen nou, neologic, el trebuie mereu explicat, analizat, consolidat. Situație echivalentă cu o *lectio,* cu o lectură explicativă fără sfîrșit. *Literatura* vorbește în primul rînd despre sine, despre „literatură". Ea constituie propriul său comentar. În felul acesta critica, în sensul originar, definit mai sus, se confundă cu însăși conștiința, teoria și practica (originar didactică) a literaturii. Primul comentar al literaturii nu poate fi deci decît literar: a vorbi „literar" despre literatură. Se simte intuitiv că lectura *(lectio)* este un act literar indisociabil de text, cu care de fapt se confundă. Vechea *enerratio* include toate aceste semnificații în stare latentă. Actul didactic, glosa și comentariul produc spontan literatură critică. Teoria clasică și medievală a comentariului este cum nu se poate mai lămuritoare. Concluzia? „Literatură școlară pentru școli": explicații, exegeze, glose, scolii, interpretări „gen literar" cu funcție didactică[16]. În Renaștere devine un gen total, incluzînd pe lîngă critică și explicația de text, reflexii morale, sociale, filozofice etc. Este un adevărat eseu erudit[17]. Redescoperirea recentă a conceptului nu-i adaugă nimic nou și esențial.

Literatura, un „cuvînt-valiză". Sinonimul său, *filologia,* un alt „cuvînt-valiză", îi preia încă din Antichitate toate semnificațiile esențiale. Ea este „iubire" de *lógos,* discuție, controversă (Platon, *Theetet,* 146 a; *Laches,* 188 c—e), „vorbire frumoasă" (din care se va dezvolta ideea de „literatură frumoasă" orală și scrisă), dar și preocuparea științifică și filozofică pentru *lógos* ca și pentru capacitatea sa de a cuprinde și exprima cunoștințe prin *lógoi.* De unde un puternic sens, tot antic (Platon, *Legile,* I, 64, e) de „polimatie", universalitate, enciclopedism al cunoștințelor. Specializarea se face în această direcție: iubire de literatură și știință, studiu literar și științific, cultură savantă, științifică, erudiție[18].

Filologia are marele și istoricul merit de a ne reaminti mereu că literatura este în același timp și o artă a cuvîntului legată indisolubil de limbă, de expresia sa orală și mai ales scrisă. Această vocație primordială se transformă într-o primă și esențială activitate: studiul textului scris în materialitatea

sa grafică, din care derivă, prin scolii, glose, exegeze, critica propriu-zisă. Actul filologic începe prin copierea textului, care presupune corectări, colaționări, adnotări. El este un produs al epocii alexandrine, urmat de *scriptoria* medievală[19]. Pe această latură filologia rămîne pînă azi curățire, stabilire și publicare corectă și științifică de texte. În același timp, filologia își dezvoltă a doua mare vocație: interpretarea și studiul savant al textelor, comentariul explicativ erudit. *Literatura romana* semnifică, încă în Renaștere, studiul gramatical și filologic al limbii și scriitorilor latini (L. Valla, *Elegantiarum ...* III, *Praefatio*). Ceea ce se va numi „știința literaturii" are aceste origini, deloc „modeste" cum s-a afirmat, ci doar limitate și specializate: stabilirea, studiul și explicația textului de bază. Identificarea tradițională a filologiei cu *literele frumoase,* cu însăși *literatura* în sensul gramatical-erudit al cuvîntului, nu poate fi deci decît frecventă și firească[20]. Bifurcarea în sens lingvistic și istoric este tardivă, consolidată și amplificată de pozitivismul secolului XIX. Pe de o parte, filologia își rezervă doar studiul limbii; pe de alta, pe măsură ce *schönen Wissenschaften* (V, 2) se transformă tot mai mult în „poetică", filologia — a cărei funcție erudită este și rămîne fundamentală — se specializează, transformîndu-se în studiul istoric al antichităților și literaturilor vechi. Schema lui Nietzsche, filolog clasic de formație, este în esență exactă[21]. Vocația filologică presupune capacitate de transpunere, identificare, „realizarea în sine însuși" a Antichității (Fr. Schlegel, *Ath.Frag.,* 147)[22]. Critica denumită azi de „identificare" are și un astfel de izvor filologic.

Ne aflăm tot mai mult în plină permutație și circularitate de termeni și *critica* nu face excepție. Ea își face apariția într-un context în care noțiunile de gramatică, filologie, lectură, interpretare, toate în sens fundamental și predominant cultural-didactic, sînt solidare și alternative. De unde și caracterul său retoric, formal, stilistic. A doua observație elementară, dar nu mai puțin esențială, privește originea „clasică" — în toate sensurile cuvîntului — a criticii. Înclinația sa natural este spre erudit, normativ și tradițional. De altfel, *critica gramaticală* și *critica* pur și simplu se confundă inițial pînă la identitate. *Criticul* și *gramaticul* sunt la început una și aceeași persoană: profesor de „litere", exeget de texte, interpret de poezie. Cum să înveți, cum să citești, cum să explici și să înțelegi „literatura" acestea erau (și sunt de fapt și azi!) aproape toate subiectele sale. Formula „arta de a citi"

este veche de două milenii. Separația care se produce între domeniul didactic și cel exegetic (Crates), între „profesor" și „critic"[23] nu elimină ambiguitatea fundamentală: totalitatea activităților cultural-pedagogice trecute în revistă sunt sau auxiliare ale criticii sau acte de esență intrinsec critică. Autonomia disciplinei este teoretic tardivă, iar practic vorbind cvasi-imposibilă. Ce poate să însemne „critica pură" în afară de lectura, cunoașterea, interpretarea și valorificarea textelor?

Filologia este mult timp o *ars critica* în sensul că execută toate operațiile legate de recuperarea, stabilirea și studierea istorică a textelor. Bibliografia (IV, 3) și istoria literară sunt originar și constitutiv filologice. *De arte lectoris* (Eimeric d'Angoulème, 1086) se ocupă și de calitatea și tipologia textelor: *autentica, agiografica, apocrifa*[24]. Operația, complexă, are un fond filologic indiscutabil. Tot ce ține de domeniul certitudinii textuale și infratextuale este în același timp filologie și critică, baza documentară a celei din urmă în orice caz[25]. Tot ce contribuie la restituirea literaturii antice este „critică"[26]. „Pînă la urmă toată filologia nu este altceva decît critică" (Fr. Schlegel, *Zur Philologie*, 55). Depășirea filologiei gramaticale pure, conștiința că filologia nu reprezintă, de fapt, decît o știință auxiliară a criticii, trecerea „insensibilă" de la o „chestiune de gramatică" la o „chestiune de critică" marchează primele semne reale de tăiere a cordonului ombilical și de dobîndire a conștiinței (nefilologice) de sine a criticii[27].

Terminologia „critică" reflectă aceeași solidarizare, omologare și ambiguitate. Noțiunile sunt fundamental sinonime, disocieriile fiind sporadice și izolate. În *Poetices libri septem* de Scaliger (1561), *Liber criticus* (prima apariție a termenului în limba latină) are sensul unor paralele literare anticomoderne. Lessing se prezintă ca „scriitor critic" *(Ein kritischer Schriftsteller)*, dar frații Schlegel vorbesc în continuare de filolog și filologie („criticul de poezie trebuie să fie filolog", „criticii filologi" etc.)[28]. Critica, la fel, se desprinde cu greutate din mediul său gramatical-filologic firesc, din matricea originară. La Dionysius Thrax, „critica poeziei" constituie totuși a șasea funcție a gramaticii, „cea mai înaltă și mai nobilă dintre toate". Se deduce mai mult prin implicație și din context că este vorba de preocupări formale și de judecăți estetice. La fel, la Crates din Mallos[29]. Noțiunea își urmează cursul etimologic: discriminare, disociere (gr. *kriticos* < *krinein*), adevărul de eroare, frumosul de urît, valoare de non-

valoare. De unde și sensul negativ: a găsi defecte, a diminua, a deprecia. Dar definiția teoretică a criticii păstrează în continuare sensul explicativ-gramatical. În secolul XVIII, la Gottsched, la alții, se observă foarte bine cum poetica (vechea gramatică) se declară de fapt critică: *Versuch einer kritischen Dichtkunst für die Deutschen* (1737). *Criticism* = artă liberală, în același sens.

Specializarea criticii, prin depășirea preocupărilor filologico-textuale (corectitudine, atribuție, autenticitate) și a erudiției se face prin deplasare spre selecție și ierarhizare cu ajutorul judecăților de valoare. Restringerea la studiul limbajului poeților deschide drum practicii critice. Procesul este imanent actului gramatical, care cuprinde — cum am văzut — în stadiul său ultim, superior, și preocupări estetice. Rînduirea după calitate a autorilor este atribuită gramaticii și de alții (Quintillian, I. IV, 3). Principiul selecției operează mult timp empiric. El nu putea fi teoretizat decît după stabilirea unor principii canonice, dogmatice, operă tardivă a Umanismului și Clasicismului (de ex. Charles Sorel, *De la connaissance des bons livres*, 1671, titluri programatice ca *Bibliothèque choisie* etc.). Un moment semnificativ este investirea „literaturii" *(savoir, érudition, littérature, culture)* cu funcția „înțelegerii operelor și perceperea frumuseții lor" *(d'en saisir les beautés)*[30]. Evoluția se va face deci în această dublă direcție: „înțelegere" (exegeză de tip științific, istoric, ideologic, etc.) și valorizare și refacere a emoției frumosului (critică de „gust", „impresionistă" etc.). De unde *ars critica* = *arta de a judeca*. Contrar unor opinii actuale, obiectul criticii nu poate fi literaritatea (V, 6), ci specificitatea, particularitatea, personalizarea într-o operă individuală a literarității. Critica rămîne în permanență scindată de această dublă aspirație sau exigență: fondul său „literar", „gramatical", o trage spre principii generale, scheme, tradiție cultural-estetică; sensibilitatea pentru frumos și gust o împinge spre unicitate și „poezie". Dialectica fundamentală *poezie/literatură* (V, 3) domină și acest aspect al ideii de literatură.

Înțelegerea criticii ca hermeneutică este firească și ea are la bază aceeași schemă gramaticală. Punctul de plecare este *enarratio (auctorum, poetarum)*, explicarea lor, înlocuirea lecturii empirice, inocente, printr-una exegetică, de interpretare și înțelegere. Termenele de *scientia interpretatis poetos* și *scientis poetas et historicos intellegere* (care traduc această orientare) revin des în definițiile tradiționale ale gramaticii[31]. Ope-

ția devine necesară din cauza ambiguității și polisemiei limbajului și deci a textelor: pasaje obscure, sensuri explicite dar și implicite, figurate, multiple. Dificultățile încep chiar de la nivelul *literei*, al lui *sensus litteralis*, care este mai totdeauna plural, complex. Literalitatea este în ea însăși polivalentă. Interpretarea literală și totuși polisemică a *literaturii* (= gramatică, filologie, cultură etc.) este o dovadă. Faptul că *literatura* se confundă, uneori, cu sensul literal al unui text o alta[32]. Fenomenul polisemiei a fost descris anterior (V, 6, 10).

Trecerea de la critică la hermeneutică și identificarea celor două domenii are în același timp un caracter de imanență. Sensul originar *(hermeneia)* = expresie, discurs, părțile discursului. El este dublat de un efort de înțelegere (exegeză) a intențiilor locutorului. De unde intima solidarizare între expresie, traducere și interpretare[33], noțiune care nu apare de altfel decît în limba latină clasică (Cicero, *De Divin.*, I, XVIII, 34), apoi medievală *(hermeneuticon i.e. interpretationum)*[34]. Hermeneutica ar fi deci o mediație, o interpunere explicativă între text și cititor, o trăsătură de unire între semnificant și semnificat, sacru sau profan. Se reține și faptul că *hermeneutai, exegetai* sunt purtătorii de cuvînt și interpreții zeilor și miturilor, și că laicizarea interpretării cîștigă spațiu prin evhemerism și elucidarea semnificațiilor istorice. Tradiția acestei hermeneutici critice este deosebit de rezistentă. O regăsim la Fr. Schlegel („hermeneutica și critica sunt absolut de nedespărțit")[35], și în forme chiar și mai tradiționale la Dilthey, legată în mod obiectiv de filologie: „Arta interpretării documentelor scrise", „înțelegerea experiențelor de viață fixate în scris"[36]. Din acest cerc de fier nu se poate ieși. Hermeneutica reactualizează nu numai ideea de text scris ca element esențial al literaturii în toate sensurile cuvîntului, dar și pe aceea de lectură, interpretare, exegeză, ca evenimente capitale ale experienței literare.

Literatura critică absoarbe și sintetizează toate aceste activități pe care le definește printr-o formulă globală. Ideea de literatură își adaugă o nouă dimensiune ce nu face de fapt decît să dezvolte vocația sa critică originară. Literatura are ca sinonime explicite sau implicite totalitatea actelor critice cu care tinde să se confunde pînă la pleonasm.

Faptul este evident, începînd cu frecventele *Mélanges de littérature* ale secolelor XVII și XVIII, cînd „criticul" se exercită în „acest gen de literatură"[37] din motive publicistice. Cri-

tica este o „regiune a literaturii" (Dr. Johnson, *The Rambler*, 92). Există o „literatură critică" *(Kritische Literatur)*[38], constituită din recenzii, studii, reflexii critice, „eseuri". La Fr. Schlegel *Literatur* include, nu odată, toate aceste specii critice. Elasticitate semantică întru totul firească deoarece termenul asimilase deja gramatica, filologia *(philological literature)*, retorica și celelalte. Există o *grammatica literaris* (Bacon), care se ocupă de etimologii, limbi vechi, metrică[39], o retorică literară extinsă de la produsele oralității la toate genurile de *belles lettres*. Tendința este de a evolua de la didactic și normativ spre teoretic, spre studiul estetic al operei literare. O astfel de vocație deosebit de puternică este prevestită de transformarea gramaticii în poetică (preocupări de metrică, figuri de stil), pînă la separarea totală a celor două discipline.

Disocierea *literatură/poezie* (V, 3) produce o nouă specializare care trece prin mai multe etape. Întreaga teorie literară a Antichității și a Evului Mediu se face total în afara conceptului de *literatură*. Gramatica și poetica reprezentau domenii radical distincte și neconvergente. La rîndul lor, „literele frumoase" *(belles lettres, schönen Wissenschaften*, V, 1) sunt teoretizate, global, tot indistinct: este faza *Théorie des belles lettres* sau *Éléments de littérature*. Această „teorie" predominant culturală dezvoltă latura didactică, documentară și explicativă a criticii. Apoi *literatura* preia totalitatea problemelor teoretice legate de „litere". Apare astfel termenul de „teoria literaturii" *(die Theorie der Literatur)*[40], anticipat și motivat de considerarea literaturii în totalitate (IV, 1), „în general" (Mme de Staël, *De la littérature. Disc. préliminaire)*. Expresii ca *Literaristik* (Novalis, *Allg. Brouil.*, 185), *general criticism, general literature* devin astfel posibile.[41] Dezvoltarea acestui filon dă formulele actuale curente ca: *principii de literatură, teoria literaturii* și chiar *littérature* (precum la Paul Valéry).

Cînd poezia începe să-și afirme și să-și facă recunoscută specificitate, teoria generală a literaturii nediferențiate devine insuficientă. Lăsată în urmă, ea face loc teoriei literaturii poetice sau poeziei (V, 4). *Poetica*, în deplin consens cu accepția etimologică a poeziei (V, 4), intră acum în scenă, despărțită în același timp de *Retorică*. Ea preia toate problemele teoretice ale literaturii (implicit ignorată), devenind știința discursului literar, a literarității literaturii, precum în perioada actuală. Apariția *Esteticii* bine distinctă și ea de *Poetică* și *Retorică*, îmbogățește terminologia cu expresia cores-

punzătoare ce se va impune. Ea devine frecventă mai întîi în Germania, odată cu începutul veacului trecut: *estetica literară* (Bouterweck, Horn, Hillebrand etc.: *Literarische Aesthetik*). Lessing a fost un „estetician" *(Aesthetiker)*, un „adevărat estetician poetician sau estetician estet" *(ein wahrhaft poetischen oder aesthetischen Aesthetiker*[42]. Expresia franceză *l'esthétique littéraire* este mai puțin frecventă. Ea a primit uneori și un sens antropologic: literatura estetică a popoarelor civilizate[43].

Teoria „literelor frumoase", în variantă lexicală germană, dă alături de „poetică" și de „filozofia poetică", „știința poetică" *(poetische Kunst)*[44], din care descind în mod direct toate expresiile consacrate azi: *Literaturwissenschaft, Literaturkunde, Allgemeineliteraturwissenschaft, Science de la littérature.* M. Dragomirescu aparține la noi, acestei sfere, de înțeles în sensul „științelor spiritului", „științei poeziei", „filozofiei poeziei". Departe de a fi pedante sau neglijabile, aceste probleme de terminologie urmăresc să precizeze cît mai exact ideea de literatură și deci obiectul hermeneuticii sale. Dacă *literatura = litere*, primele teorii ale scrisului (medievale: *conjointure*, umaniste, *copia* etc.) reprezintă efectiv și primele teorii ale literaturii. *Textologie* (în sens poetic-literar), *literaturology, literalogy*[45] devin, la fel, nu numai posibile, dar și legitime. Și mai adecvată este *la gramatologie*, „știința generală a scriiturii" (J. Derrida)[46]. Termenul este neasimilat încă în limba română, dar el are marele merit de a regîndi întreaga problemă a literaturii în perspectiva originară a *literei (ta grámmata*, II, 1) și a teoriei sale. Din acest punct de vedere strict literal, „știința literaturii" și „literatura" devin, dacă nu tautologice, în orice caz noțiuni circulare.[47]

2.. Înțelegem cum pe aceste baze critica „se face", efectiv, cu *literatură și critică*. Mai mult, preluînd și dezvoltînd procedee literare și critice, situație reversibilă, inevitabilă: critică cu literatură/literatură cu critică.

Forma „literară" incipientă a criticii este izbitoare: o bună parte din cea antică și aproape întreaga critică medievală și clasică este versificată. Faptul corespunde nu numai tradiției culturale, dar și unei convingeri estetice: gramatica adevărată este versificată[47 bis]. Poetica și retorica versificată, „artele" și „epistolele" poetice, la fel. Versurile sunt considerate și mai tîrziu „ornamente ușoare ale articolelor de literatură"[48]. Literatura, poezia și critica devin teme și procedee

retorico-poetice. Situație specifică nu numai în literatura europeană. Un „estet" indian, Vidjânâthá compune el însuși strofele care-i ilustrează regulele și definițiile poetice[49]. Teoria medievală a celor patru sensuri ale textului este pusă în versuri, devine subiect de metafore și comparații (Alain de Lille, Nicholas de Lyre). Alegoriile și simbolurile pe teme filologice, gramaticale literare, sînt frecvente începînd cu Martianus Capella, deja amintit *(De Nuptiis Mercurii et Philologiae)*. Gramatica, prima artă liberală, este larg personificată. Foarte frecventă este și tehnica demonstrației și caracterizării literare prin imagini critice. Ea corespunde stadiului „natural", „primitiv", al limbajului poetic (V, 7, 4) și nu constituie cîtuși de puțin o notă specifică doar impresionismului critic[50]. Critica anglo-saxonă modernă folosește pe scară largă procedeul (de ex. M. H. Abrams: *The Mirror and the Lamp*, respectiv teoria imitației și a genialității creatoare).

Trebuie subliniat și faptul că toate procedeele literaturii „făcută" cu literatură (VIII, 1), se regăsesc practic și în actul critic. Parafraza, de pildă, transpunerea lui Homer și Virgiliu în proză, este cunoscută încă din Antichitate (Seneca, *Ad Polyb.*, 11, 5; Statius, *Sylva*, V, 159—160). Definiția clasică o asimilează „explicării unui text în termeni mai limpezi și mai dezvoltați" (Furetière, *s.v.; Encyclopédie . . ., s.v.*). Toate textele sunt de fapt obiect de parafrază critică prin reluare, refacere, dezvoltare analitică, subiect de mare controversă în critica anglo-saxonă contemporană[51]. Pastișa și parodia pot primi, la fel, și sensuri critice, metodă veche și aceasta[52]. Jules Lemaître a cultivat genul *(Contes en marge des vieux livres*, 1905—1907).

La rîndul său, critica exploatează pe scară largă critica, repetînd actul literaturii „scrise" cu literatură. Critica este inițial comentariul restrîns, didactic, al literaturii, amplificat prin comentarul comentariului. Rapsozii recită oral un text apoi îl explică[53]. Genul *interpretatio* este forma latină a continuării literaturii cu „literatură", în sensul originar al cuvîntului[54]. Totalitatea gloselor și scoliilor antice și medievale, notelor marginale explicative și comentariilor *inter lignes*, sunt forme de intertextualitate elementară și implicit de critică incipientă pe marginea criticii existente[54 bis]. Comentariul are la început o utilitate pur practică, apoi se literaturizează devenind o „schiță" literară[55]. Sunt formele embrionare ale criticii care, prin evoluție și dezvoltare progresivă, dau dimensiunile actuale ale genului. După modelul gloselor manu-

scrise procedează și Paul Valéry în *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci* (1894).

Citatul literar este o operație și mai specifică. El izolează dintr-o operă literară fragmente cu rol semnificativ pentru definirea unei structuri, valori sau ideologii literare. Funcția sa este în același timp ilustrativă și demonstrativă. Grație lui recepția critică este o realitate. Relația hermeneutică tot/parte, funcționează din plin, fiecare citat devenind simbolic și „creator" în sensul că reface și proiectează imaginea de ansamblu a unei opere. El pare un adevărat „concentrat" al operei. Citatul esențial este opera dezvăluită și sintetizată în esența sa[56].

Citatul critic, din opere critice, are în mod fundamental aceleași funcții. El produce un gen nou recunoscut direct sau indirect (începînd din secolul XVIII) drept „critica criticii". Un titlul emblematic: *Nouvelles observations critiques sur différents sujets de littérature* (Pierre Clément, 1772). Despre *Kritik der Kritik* vorbește și Fr. Schlegel[57]. Formula este redusă și de T. S. Eliot: *To Criticize the Critic* (1965). În critica și hermeneutica ideilor literare, citatul — care joacă rolul pilot și reprezentativ de *citat-tip* — confirmă și consolidează idei, clarifică și nuanțează idei, configurează și asimilează o idee literară prin recuperarea selectivă de fragmente subsumate unei sinteze. Contextualizat, asimilat, citatul sfîrșește prin a fi asumat, integrat demonstrației critice, în cadrul căreia constituie o programare anticipată, o „prefață". Astfel de idei circulă și în critica noastră[58]. El este un termen sintetic de comparație, de caracterizare și de interpretare.

Faptul că operațiile „literaturii cu literatură" se regăsesc pas cu pas în actul „criticii cu critică" dovedește încă o dată unitatea acestui proces literar, coerența întregului mecanism al literaturii critice. Dacă epigraful-*motto* în textul literar semnifică integrarea, continuitatea și dezvoltarea unei tradiții, același rol îl au epigrafele și în lucrările critice. *Kritische Wälder*, de Herder, de pildă, reiau epigrafic pe *sylvas vocant* (Quintillian, X, 3, 17). Comentariile antice și medievale reproduc prin citate toate argumentele și „autoritățile" invocate. Compilația sub orice formă se întîlnește și ea frecvent. *Excerpta* și *Scholia* (Isidor din Sevilla, *Etim.*, VI, 8; *P.L.* 82, c. 237—238) cunosc o mare dezvoltare. Personalizate și compuse liber, ele dau genul „proviziilor literare", al „comentariilor" (Aulus Gellius, *Praef.* 2, 13). „Extrasele" *(mélanges)* sunt tipice criticii clasice: „jurnalele", „cursurile de *belles-lettres*", „școlile de literatură", „memoriile", „dicționarele" etc. nu sunt

alcătuite după altă metodă, de altfel limpede mărturisită[59]. Multe din articolele de critică ale *Enciclopediei* par un adevărat *centon* critic. Nimic mai evident: critica începe prin compilație și continuă tot prin . . . compilație.

Evident, operația poate fi mecanică sau organică, „creatoare", de asamblare și interpretare personală a materialelor. Un compilator notoriu ca Justus Lipsius susține că *inventio et ordo* sunt „în întregime ale mele"[60] și el are, desigur, dreptate. Problema originalității nu poate fi pusă decît în acești termeni obiectivi. Întreaga teorie și practică modernă a montajului critic, antologiei-comentar, textului-colaj ce se vrea neutru și anonim, întîlnite nu odată și în „noua critică", provine din aceeași fragmentare și re-compunere, recuperare și reasamblare. Ne gîndim la lucrări ca *Les mots sous les mots* (J. Starobinski), *S/Z* (R. Barthes) etc. Și acest procedeu este reperat și catalogat[61].

Intertextualitatea critică, dubletul și prelungirea intertextualității literare, la fel. Originile procedeului sunt cel puțin medievale, dar conștiința și teoretizarea sînt moderne. Critica a fost și este însă, oricînd și oriunde, mai mult sau mai puțin intertextuală. Orice critic se înscrie și continuă o lungă serie de critici. Nu este de imaginat o carte de critică fără existența și punerea sa în relație cu alte cărți de critică. *Pastiches et Mélanges* de Proust sunt o ilustrație clasică. *Imaginary Portaits* de Walter Pater, anterioare, la fel. *Causeries de lundi* de Sainte-Beuve sînt inimaginabile fără cărțile care formează obiectul lor. Critica pozitivistă a „izvoarelor" pleacă, în felul său, de la același postulat, ca și comparatismul „influențelor". Distincția *intratextual/intertextual* reformulează tehnic aceeași problemă: intertextualitatea la nivelul textului critic și al raporturilor dintre textele critice. Transferul și absorbția sunt posibile prin re-scriere și re-scriitură: citatele și fragmentele critice devin în acest mod explicații și ilustrații ale propriei teorii și interpretări ale criticului[62]. Fenomen de identificare și re-creație, de gîndire personală prin gîndirea altora. Lexicoanele de citate critico-teoretice sunt ilustrația mecanică și stereotipizată a procedeului, eterna compilație. Ea este operă de continuă subsumare, organizare și sintetizare. Nu este greu să descoperim în această tehnică însuși gestul reflex al memoriei culturale. Idealul intertextualității critice este textul critic făcut *integral* din citate critice. Hermeneutica noastră, concepută și realizată la modul absolut, — reamintim acest proiect — ar trebui să fie tocmai un astfel de

montaj exhaustiv de citate, în care ideea de literatură să să „scrie" și să „citească" singură pe toate planurile (I).

Lectura, act natural, consecință directă a scrisului și existenței literaturii scrise (II, 1), devine act literar critic, metodă și teorie literară în același mod. Fundalul, ca și în cazul intertextualității este cultura, tradiția culturală, respectiv „literatura" (III, 1). Lectura nu numai că o perpetuează, dar ea însăși n-ar fi posibilă fără coordonate culturale, cunoștințe, erudiție. Lectura și erudiția critică, precum s-a și spus, este totdeauna cultivată, adesea istoric-erudită. Ea începe cu lectura propriului text, autorul fiind și propriul său cititor și deci propriul său critic. Ideea, exprimată nu odată intuitiv sau teoretic[63], identifică de fapt actul literar cu actul critic. Parabola baudeleriană a lectorului complice *(mon semblable, mon frère)* figurează tocmai această situație. Vom urmări în cele ce urmează mai îndeaproape toate consecințele acestei identități fundamentale.

Că lectura constituie cazul cel mai general al intertextualității, cauză și condiție în același timp, este dovedit de la primele recunoașteri: caracterul său de „extras" (Plinius, III, 5), „notă de lectură" (Aulus Gellius), „citat". Orice lectură izolează și reintegrează un text. Cînd această lectură este condusă de scheme *(Accesus, Gradus ad Parnassum* etc.), ea urmează de fapt o lectură predeterminată, dirijată, deja „făcută". Receptarea este programată. Lectura „cărții" enciclopedice totale (III, 2; IV, 3), conduce la limită (inclusiv prin lectura programatică de cataloage de bibliotecă)[64], la același rezultată. „Lectura creatoare" (termenul apare și în contexte filozofice)[65] poate avea mai multe înțelesuri. Dar cel dintîi constă, fără îndoială, în recunoașterea (și practicarea conștientă) a realității de bază: restructurarea materialului inevitabil preexistent. Apoi vin toate celelalte: lectură „trăită", „impresionistă", „subiectivă", „lirică", creatoare de sensuri (temă frecventă în teoria actuală a textului), „fenomen de lectură" (ecouri și în critica noastră recentă) etc.

Lectura hermeneutică se supune aceluiași regim și impune aceleași „reguli". Ea constituie un sistem de lectură, care la rîndul său este orientat de preconcepte și lecturi anterioare. Nu există lectură critică și hermeneutică neutră, ingenuă. Ceea ce duce la concluzia, în ultimă analiză, că literatura își definește propriul său tip de lectură, iar tipul de lectură „prescrie" definiția literaturii. Fiecare accepție a literaturii trecută pînă acum în revistă constituie un sistem de

lectură, care propune o definiție a literaturii. Definiția sa globală rezultă doar dintr-o lectură globală, respectiv dintr-un sistem al sistemelor de lectură al ideilor despre literatură.

3. Pe aceste baze se poate deci recunoaște existența și definiția literaturii critice: *critica este literatură*[66]. Nu este vorba de o propoziție asertorică, nici de o enunțare dogmatică, ci de concluzia sistemului hermeneutic al ideii de literatură. Identificată cu literatura, critica se enunță pe sine ca atare, definindu-se ca literatură critică și totodată drept critică literară. Literatura se „naște" din literatură, inclusiv sub formă critică, prin mișcarea sa circulară care o întoarce constant spre origini: literatura-cultură-cunoaștere, explicare, interpretare. Imanentă literaturii, indisociabilă de literatură, critica își dezvăluie geneza și finalitatea esențial literară. Critica apare în cîmpul literaturii, apoi se desprinde de ea, pentru a reveni și a se identifica pînă la pierderea identității cu punctul său de plecare.

Într-o primă fază, corespunzătoare întrutotul tradiției sale etimologico-culturale, *literatura* definește atît ansamblul lucrărilor critice, cît și ideea însăși. Ambele sunt desemnate în mod curent prin termeni ca: *ouvrages, morceaux, articles, dissertations, mélanges, remarques, mémoires, journaux de littérature* sau și, mai general, *Littérature mêlée* ori *Literatur Briefe*. Sensul totalizant-erudit apare sau se păstrează pînă azi în formule ca: *grammatical literature* (= filologie), *littérature critique* (= bibliografie), *littérature savante* (= studii erudite) etc. *Hermeneutische Literatur*[67] are la fel sensul de studii și referințe hermeneutice. Asimilarea lecturii cu actul literar, transformarea literaturii în „lectură" este curentă în „noua critică" și teoria textului. Producerea de semnificații, reacțiile posibile la text[68] aparțin aceleiași echivalări: *critică-literatură*. În locul lui *le scriptible* prin răsturnare radicală *le lisible*[69].

Asimilării implicite conform căreia definiția criticii se confundă tacit cu a literaturii, i se asociază conștiința explicită, teoretică, a aceleiași identități. Critica este recunoscută ca literatură în mod direct și în diferite forme. Mai mult: recunoașterea implică a „deschidere" a ideii de literatură („domeniul literaturii se lărgește")[70] și aceasta într-o perioadă de predominare a accepției implicite *(critică = literatură)* curentă în secolul XVIII. Tot acum critica reprezintă „o parte a literaturii", uneori chiar un „monument de literatură"[71], iar

un *Mischmasch von Kritik und Literatur* (Lessing) poate fi posibil. Ulterior, definiții ca „departament", „ramură a literaturii" devin curente. Utilizarea lor este frecventă și în perioada actuală.

Treptat, „critica" înlocuiește „literatura" nu numai în titluri dar și în definițiile propriu-zise, ceea ce presupune o energică substituție semantică. *Kritische Literatur* are inițial sensul de „bibliografie critică" și de revistă de apariții recente (J. J. Bodmer, *Neue Sachen in der Kritischen Literatur*), dar *kritische Schereibart* (expresie concomitentă la același autor) indică deja autonomizarea genului[72]. Ea este pe deplin consolidată de Fr. Schlegel, care folosește frecvent expresia *Kritische Literatur* în sens analitic și valorificator[73]. Identificarea este pe deplin recunoscută și în critica franceză clasică (Villemin), engleză (Hazlitt). Pista devine larg deschisă.

Privită din această perspectivă istoric-sincronistică, reafirmarea și generalizarea tezei în perioada actuală apare mult mai puțin „originală". Nimeni nu se mai îndoiește acum de faptul că critica *este* literatură. Formularea acestei constatări curente aduce totuși un plus de clarificare și de varietate terminologică. Recuperarea și identificarea criticii ca literatură este privită — firește — ca „literatură despre literatură". Mai mult chiar: „ea este însăși literatura", „obiectul" sau „subiectul" său specific. Atestările, numeroase, duc la concluzia că critica (= literatura) se confundă cu propriul său obiect. Limitele-frontiere între literatură și critică dispar. Critica se transformă în literatură și literatura în critică[74]. Funcțiile și tehnicile lor tind să devină identice. Intuiție și aceasta destul de veche: literatura nu poate să existe fără critică (Fr. Schlegel)[75]. „Scriitura" devine „critică" și invers. Conform definiției tradiționale, critica este un „gen literar"; comentariul, eseul, explicația de text, literatura critică radiofonică *(im Rundfunk)* sau T.V. *(Fernsehekritik)* sunt genuri literare „secunde" despre genuri literare „prime". În același mod, teoria literaturii se transformă și ea în critică. Definind literatura „facem" efectiv literatură. Problemele literaturii, întrebările pe care le punem literaturii fac parte din literatură. Critica teoretică și practică se confundă cu natura literaturii. „Activitatea" structuralistă, de pildă, produce „literatură structuralistă". O astfel de identificare a fost teoretizată într-un context identic sau asemănător și în critica noastră[76].

Disocierea fundamentală *literatură/poezie* (V, 3) duce la aceeași disjuncție și în domeniul critic. Deoarece critica poe-

ziei nu se poate face decît numai prin poezie (Fr. Schlegel, *Lyz. Fragm.*, 117), „critica poetică" este suprema realitate. Există o „poezie critică". Mai mult: „Critica este poezie înaltă"[77]. „Nimeni nu trebuie să critice înainte de a fi «literarizat» el însuși". O intuiție analoagă are și Novalis cînd vorbește de „poezia filologică" *(Allg. Brouil.*, 657). Astfel de idei reapar și ulterior, îndeosebi la poeți-critici ca Foscolo, apoi la Baudelaire și Mallarmé[78]. Explicațiile care s-au dat: romantism, obsesia originalității, poezia poeziei etc. sunt exacte, dar nu și suficiente. Cauza esențială este logica intrinsecă a ideii de literatură, care redistribuie și reasamblează constant elementele componente conform principiului său structural. Aspirațiile recente spre „naivitate" ale criticii, în plină orgie de scientism, pozitivism, structuralism, semiologie etc. sunt un reflex ale aceleiași structuri.

Conștiința criticului scriitor sau a „scriitorului critic", *scriptor additus scriptori*, are o motivare identică. Ea apare în aceeași epocă, pentru a se generaliza — pînă la truism — în perioada actuală. În mod analog, criticul va fi și un „poet critic". Încă din Antichitate profesorul de literatură concurează și chiar „egalizează pe Homer" (Statius, *Sylv.*, V). În critica romantică ideea reapare în mod firesc (de ex. la Hazlitt). Ea surîde și azi tuturor criticilor care au conștiința „creativității" lor.

Concurarea „literelor frumoase" respectiv a literaturii cu propriile lor mijloace, efectul unor facultăți și calități spirituale identice, consolidează și mai mult omologia *critică-literatură*. Ca și poezia, critica poate fi definită ca produsul a ceea ce s-a numit și teoretizat, îndeosebi în secolul XVIII, drept *gust*. Consecința este disocierea de critica erudită, culturală, savantă, prin apariția și mai ales prin validarea judecăților estetice, subiective, de sensibilitate, ca supremă instanță critică. Momentul de cotitură este apariția criticii publicistice, jurnalistice, de actualitate[79], azi i-am spune „foiletonistice". Definiția se impune: „Critica sau judecata operelor literare" *(ouvrages de l'esprit)*[80]. „Gustul poetic" și noțiunea de „critic" încep să se confunde. Și pentru Sainte-Beuve, exemplu emblematic, „literatura propriu-zisă este sentiment și gust poetic și critic" *(Mes poisons)*.

Asimilarea și reformularea acestei teze, care iau caracter de axiomă, se face cu ajutorul cîtorva sinonime: „sensibilitate", „simț critic", „impresie". Ultima noțiune apare la P. Ra-

pin, la Diderot[81], la alții, generalizată îndeosebi în critica franceză ce o va impune. Clivajul *literatură/poezie* (V, 3) se adîncește și în acest plan. „Critica de erudiție" face loc „criticii de entuziasm"[82], tipică romantismului. Ea dă naștere impresionismului critic, mai mult sau mai puțin spontan, natural, de uzaj curent, a cărui „teorie" se reduce în ultimă analiză la afirmarea primatului absolut al judecății de gust sau de valoare. Prin Lemaître, Faguet, A. France, impresionismul va avea și discipoli români, îndeosebi E. Lovinescu la începuturile sale[83]. El domină și azi, în mod empiric, largi sectoare ale comentariului critic de actualitate.

Literaturizarea criticii are și alte argumente derivate din existența facultăților creatoare comune. Și într-un caz și-n altul este vorba de produse ale imaginației, franteziei, „geniului". Conceptul are o mare priză în romantism și duce la teza identității dintre „critic" și „geniu": „Critica fără geniu nu este nimic", „geniul face să se încline criticul"[84]. Geniul dă reguli artei nu criticul. Critica genială este prin definiție congenitală, prin identificare, re-trăire, intuiție, *Einfühlung*. Cel mai bun critic este numai creatorul (și invers). Critica sa este făcută „cu același spirit cu care autorul a scris" (Pope, *Essay on Criticism*, v. 234). Ceea ce se va numi reconstrucție, recreație, este integral anticipat de aceste propoziții. Ele includ și gustul „care trebuie să fie creator, fiind de aceeași natură poetică" (Mme de Staël, *De l'Allemagne*, II, 14). Concepția romantică a criticii-colaborare, de împlinire a operei, are premise identice. Cea modernă, de interpretare, creatoare și de identificare, la fel. Totul se bazează pe substituția operei și a eului critic[85], pe coincidența mai mult sau mai puțin desăvîrșită a două structuri spirituale. Punctul de plecare al criticii hermeneutice nu este altul: înțelegere din interior, intuirea punctului germinativ al unui sistem literar și refacerea sa sistematică prin desfășurarea logicii sale interioare.

Asimilarea criticii cu un act de „creație" este firească, dar ea poartă în germene toate ambiguitățile acestui termen. Sensul originar, fundamental, propriu esteticii literare romantice germane, este cel de *poien, Dichtung* (V, 3): „creație", în sens de „productivitate", „poeticitate". De unde (precum la Fr. Schlegel) „critica poetică"[86]: productivă, formativă, prin capacitatea de a produce — ea însăși — ceea ce trebuie criticat, adică obiectul său. Critica — „organon al literaturii" —, care în orice caz suscită, orientează, ordonează, se înscrie în aceeași concepție a criticii „productive" *(produktive)*, opusă

celei negative *(zerstörende)*[87]. O formulă tot de epocă: „Critica este poezia contemplativă și reproductivă" *(betrachtende und reproduktierende Poesie)*[88] exprimă ambele laturi ale actului critic creator: contemplarea particularităților caracteristice ale textului și refacerea lor. În felul acesta, „recenzia este complementul cărții" (Novalis, *Allg. Brouill.*, 508). Ideea continuării și completării operei prin lectură, comentar, interpretare a devenit curentă în critica modernă de diferite nuanțe. Este chiar de subliniat persistența acestei terminologii. Ea devine inevitabilă ori de cîte ori perspectiva este creativitatea indistinctă, precum la Croce: critica nu este reproducere mecanică, în acest caz n-ar fi decît imitație, ci „retrăire și reproducere în sine", irepetabilă, „act creator" spiritual[89]. „Activitate creatoare" (T. S. Eliot), „creație în interiorul unei creații" (Charles du Bos), „refacerea" procesului creator în calitate de „cocreator" (Azorín), acestea sunt definiții curente, întîlnite la noi la G. Călinescu și la alții[90].

Invarianța terminologică traduce, în mod evident, un sistem constant și sincronic de gîndire. Cu atît mai semnificative devin unele formule moderne, de mare succes, care fie că nu-și cunosc precursorii (cum pare foarte probabil), fie că-i ascund din dorința „originalității" cu orice preț. A recunoaște, de pildă, „scriiturii" (R. Barthes) o „dublă funcție poetică și critică"[91] înseamnă a relua tacit o propoziție tipică romantismului critic. Deloc inedită este și ideea „palimpsestului" (G. Genette), folosită deja cu multe decenii în urmă de Croce, inclusiv pentru a defini critica: „scriere" *peste* „scriere", caligrafie printre rîndurile șterse ale pergamentului (text). Definiția apare încă în *Estetica*, apoi în diferite variante verbale pînă la capăt *(refacere, ricantare la poesia, rievocazione)*[92]. Critica rescrie literatura, gest în esență circular și tautologic, recompunînd-o la infinit. Ideea de *scriere* se confundă de altfel încă din Antichitate cu aceea de compunere, pierzînd sensul de *dictare* pur orală. Un bun exemplu de „rescriere" și „colaborare" postumă este oferit, între altele, și de reconstituirea nuvelei *Avatarii faraonului Tlà* de Eminescu, denumită astfel și întreprinsă de G. Călinescu.

Concurența literaturii de către critică și transformarea sa în literatură poate lua și forma extensivă a „creației pe marginea creației". În acest caz, „re-creație", înseamnă mai mult decît reconstrucția cu alte mijloace a sistemului sau structurii operei literare. Într-o astfel de ipoteză, critica se folosește din plin de aceleași mijloace literare, avînd ca obiec-

tiv producerea unei opere cu calități sensibile identice: frumoasă, artistică, emoțională etc. Identitatea sau confuzia cu „creația" de „literatură frumoasă" (V, 2) devin inevitabile și, hermeneutic vorbind, chiar abuzive: o construcție hermeneutică, o operă de interpretare de sensuri și semnificații, grupate într-o structură-model funcțională, constituie nu mai puțin o „creație", chiar dacă lipsită de lirisme și imagini. În acest mod, critica devine curată beletristică, poezie, operă de artă. Cînd Fr. Schlegel definește genul critic *Charakteristik*, el îl vede drept „operă de artă". „Adevăratul critic este un autor la puterea a doua"[93]. Vom regăsi aceeași teză la O. Wilde: *The Critic as Artist (Intenstions)*, la impresioniști: re-invenție, re-construcție, care se identifică de fapt cu opera literară, dublînd-o printr-o producție paralelă cu valoare de substituție. Linia profundă de demarcație dintre critica științifică, istorică, sociologică și cea estetic-literară, pură, artistică nu este alta. Croce însuși, într-o primă fază, face această identificare: „Expoziția unei opere de artă este în ea însăși o operă de artă, care are ca materie o altă operă de artă". Dar și ulterior în baza principiului că „orice act spiritual prin care o operă de artă intră în materia unei alte opere de artă" nu poate da decît o nouă creație[94]. Ori de cîte ori redefinirea criticii are loc în sens strict estetic ea tinde spre reconversiune artistică. O formă moderată este extinderea criticii pînă la limita „artei cuvîntului", asimilarea sa cu stilul, imaginile poetice, metaforele critice, critica-limbaj (artistic) secund. Într-un mod mai radical, a propune ca obiectiv al criticii, „a face explicită emoția" înseamnă a o recrea efectiv, a o desfășura prin parafrază cu scopul de a provoca percepția artistică. Operație în același timp legitimă în plan strict literar, dar parazitară și chiar tautologică, în cel hermeneutic: ea nu descoperă nici o structură nouă, nici un sens, nici o semnificație inedită, doar spune mai „bine" sau mai „prost" același lucru. Punctul extrem al acestei circularități este critica (imaginară) pe marginea unei opere imaginare (precum la Borges), în care ambii termeni sunt integral inventați, „creați".

Identificarea fundamentală, ultimă, dintre critică și literatură se face sub semnul specificului literar (V), punct de plecare și de sosire din ambele direcții: critica din punctul de vedere exclusiv al literaturii, respectiv al poeziei și poemului. Este principiul fundamental și de totdeauna al criticii estetice, *i.e.* al specificului literar. „Literatura pură și critica pură" (Sainte-Beuve)[95] se confundă. Revendicarea criticii „artiste, ni-

mic decît artiste" (Flaubert, *Corr.*, 2 févr. 1869) are aceeași motivație și același obiectiv. Ea își păstrează și azi actualitatea în măsura în care-i acceptăm sau nu premisele. Complet ruptă de „literatură" — în înțelesul cultural, clasic, tradițional, *belles lettres, schöne Wissenschaften:* „nimeni nu spune o critică frumoasă" observă deja Voltaire *(Littérature, Dic. phil.)* — critica devine ea însăși literatură în sens estetic, bine autonomizat. În același timp, ea singură decide ce este literatura, spune ce este și ce nu este literatura, în baza propriului său principiu nominalist și de selecție, care se confundă cu esența sa. Existența literaturii și conștiința de sine intrinsecă a literaturii, luciditatea sa imanentă, devin unul și același lucru. Literatura „este" doar ceea ce recunoaște și definește critica și conștiința sa ca atare. Experiența practică a recepției literare și logice interioare a conștiinței critice sfîrșesc prin a coincide.

4. Critica sau *literatura despre literatură* devine în felul acesta suprema realitate. *Metaliteratura* este o formulă care rezumă și modernizează întreaga problemă cu rădăcini adînci (cum am văzut) și cu reapariții invariante inevitabile. Literatura, care s-a lăsat definită în diferite moduri, vorbește acum singură doar despre sine. Recunoscută ca literatură, critica se vrea în cele din urmă numai „literatură despre literatură". Formula datează cel puțin din secolul XVIII (Addison, critic literar, „scrie despre literatură")[96], dar succesul său deplin aparține perioadei actuale. Este, de altfel, una din ideile-cheie ale „noii critici". „Conștiința literară a literaturii", „gîndire despre literatură", „discurs despre literatură", „literatură despre literatură" sunt expresii de circulație cu totul curentă. În *Les chemins actuels de la critique* (1967) ele revin nu odată. Acest paragraf al hermeneuticii noastre este mai mult chiar decît altele un act de intertextualitate.

În forma sa directă, elementară, de semnificație imediată, conștiința literară a literaturii echivalează cu reflexia despre scris, scriitură, limbaj, devenită „problemă". Atitudinea față de limbaj este esențială. Literatura vorbește despre limbaj: limbaj despre limbaj, problematică a limbajului. Specificul literaturii moderne este conștiința și luarea în posesie a proprietăților limbajului (teze generalizate, anticipate de Valéry)[97]. Literaritatea (V, 6, 7) se confundă cu virtualitățile discursului literar care au făcut-o posibilă. Ființa limbajului constituie esența literaturii, perspectivă pe cît de fascinantă pe atît de exclusivistă. Cuvine despre cuvinte, texte despre texte, ro-

mane despre romane etc. sunt consecințele directe ale acestei atitudini. Literatura devine radical „problematică": problemele pe care le ridică și întrebările pe care le primește fac parte din ființa literaturii. A pune problema literaturii înseamnă a face Literatură.

Trebuie apăsat asupra faptului că reflexia literaturii despre ea însăși nu este totuși o intuiție modernă. Ea derivă direct din celula germinativă a literaturii care este studiul „gramatical", explicație de text, conștiința culturii literare (III, 1). Substituirea literaturii prin comentariul său este veche, iar conștiința de sine a literaturii prezentă încă în primele definiții gramaticale. Literatura tinde să devină propriul său comentariu și epilog critic chiar de la origini. Ceea ce la Wilde, la Lautréamont,[99] putea să pară un paradox: critica superioară a literaturii, judecata poeziei superioară poeziei, prin răsturnarea ierarhiei tradiționale, este inclus de fapt în chiar teoria și practica originară a literaturii ca „literatură critică" incipientă. Depărtarea de literatură și apropierea de critică, atît de intens observată și teoretizată în epoca actuală, este cuprinsă în chiar logica structurală a ideii de literatură. Orice literatură presupune, prin actul receptării sale o critică implicită făcută din totalitatea obiecțiilor, aprecierilor și reflexiilor pe care ea le inspiră.

Problematizarea excesivă pînă la transformarea literaturii în teoria literaturii devine deci, conform acestei dinamici latente, firească. Literatura trece în critică, iar critica în teoria literaturii. Continuitatea este inevitabilă. Romantismul estetic asimilase deja pe „poet" *(Dichter)*, cu „filozoful artei" *(Kunstrichter)*. Teoria artelor nu poate fi decît poetică, orice artă are un element „poetic" (creator). Simbioza poezie, artă, filologie, știință (Fr. Schlegel, *Ath. Fragm.*, 255) este expresia absolutului literar. Novalis numise sinteza de critică, teoria poeziei și filozofie *logologie*. Hegel consacră această inversiune: știința artei este mai importantă decît arta, de vreme ce ultima este destinată dispariției. Începutul literaturii teoretizante nu este, principial vorbind, altul. Literatura devine o lungă „teorie" (reflexie, meditație) a literaturii. Ideea se regăsește la Sartre, la Blanchot, la mulți alții. Problema „originalității" este însă fără sens dacă acceptăm lectura pur teoretică și sincronică a ideii de literatură. Singura teorie valabilă și „originală" a literaturii este doar cea implicată în totalitatea semnificațiilor literaturii trecute în revistă, în interiorul aceleiași structuri de sinteză.

Reflexia literaturii despre ea însăși echivalează cu un act de autodefinire, autointerpretare. Autocomentariul se transformă în forma esențială de existență literară. Și acest fenomen este tradițional. El este chiar teoretizat în perioada alexandrină: „Fiecare autor este cel mai bun interpret al său"[98]. Îl vom reîntîlni la Dante, la Rabelais, pînă la numeroși autori moderni. Autocritica nu constituie numai un moment de luciditate introspectivă, dar și un mod de autoexprimare. *La critique de l'Ecole des Femmes* de Molière este un exemplu clasic. Transformarea literaturii (și a criticii) într-o autocritică devine un gest reflex al literaturii moderne, pe latură experimentală și de avangardă. Textul își pune în permanență problema modului său de a fi. Dar dacă fenomenul cunoaște o mare intensificare, esența sa nu este „nouă". Autoreflexia este creatoare, genialitatea și critica sunt omologabile, ca și teoria poetică și facultatea poetică. Fr. Schlegel are deja astfel de intuiții *(Arh. Fragm.*, 116, 238). Asocierea „căldurii poetice" și a „răcelii critice" era visată și de Hölderlin[100]. O formulă surprinzător de modernă la un critic complet uitat Villemin: „Literatura devine însăși obiectul său de contemplație și de studiu"[101]. „Gîndirea care se gîndește ea însăși (Mallarmé), scriitura care reflectă despre ea însăși etc. sunt riguros de aceeași substanță. Nimic nou sub soarele teoriei literaturii. Limbajul critic, totuși, evoluează: în perioada actuală se vorbește de autodefiniție, autoexpunere, autoreferențialitate, de enunțarea propriului enunț, de pasiunea propriei probleme, de căutarea exclusivă a propriei identități etc. Dar prin reducere hermeneutică la scară esența invariantă a acestor propoziții devine evidentă.

Metacritica și *metaliteratura* sunt totuși formule moderne, dar ele nu fac decît să reformuleze teza de bază: critica este literatură despre literatură. Critica cu literatură și critică definește o realitate, literatura critică este consecința directă a gramaticii și interpretări literaturii. Există totuși și în acest domeniu anticipări terminologice: „știința metrică" este o *metametrică* (G. Caramuel, 1663)[102]. Herder scrie *Eine Metakritik des Kritik der reinen Vernunft (1789)*. Reținem totuși ca fenomene moderne de mare frecvență: *metalimbaj* (curent la Roland Barthes *et alii*), *metatext* și *meta-livre* (variante: *metatextualitate*), *meta-teorie* și aproape pînă la saturație și tic lingvistic *metaliteratură*, care cuprinde tot: limbaj, critică, teoria literaturii etc. și chiar o meta-metaliteratură[103], exegeza comentariilor textelor de critică etc. Termenul anterior, bine

cunoscut, *paraliteratura* (IV, 6, C) a fost și este folosit și în acest sens: literatură care vorbește despre literatură sub formă de manifeste, prefețe, prologuri, eseuri-autoglose etc.

Această situație circulară, tautologică, a fost interpelată și în sensul imposibilității definirii literaturii, teză evident sofistică[304]. Totalitatea definițiilor istoric atestate ale literaturii formează definiția literaturii, după cum totalitatea literaturilor naționale formează Literatura (adjectivul „universală" devine inutil). Gruparea sensurilor și semnificațiilor de bază într-un „model" final al ideii de literatură este, în concluzie (IX), perfect posibilă. Conștiința critică și teoretică a literaturii constituie nu mai puțin o realitate evidentă de mare intensificare în epoca actuală. Acestei situații (și chiar în spiritul său) îi corespunde o formă de critică adecvată: ideocritica, o critică de idei literare[305]. Ea este, în această perspectivă, cea mai modernă formă de critică și cea mai bine adaptată conștiinței reflexive a literaturii de azi și de totdeauna.

4. ANTILITERATURA

Inventarul hermeneutic al ideii de literatură se încheie cu sensul cel mai „modern" dintre toate: *antiliteratura*. El îmbogățește efectiv ideea de literatură cu o accepție nouă care atinge, în secolul nostru, adevărate proporții mitice. Privită cu răceală și redusă la scară, ea cere cîteva observații necesare.

Departe de a fi un capriciu terminologic sau o aberație semantică, antiliteratura este produsul direct al sistemului ideii de literatură în interiorul căruia ea *trebuia* să apară. Este vorba, cu alte cuvinte, de o realitate structurală, intrinsecă, exprimată în forme implicite sau explicite, dar inevitabile. Diferitele contexte cultural-istorice accentuează, desigur, unul sau altul din aspecte. În esență însă, antiliteratura formează dubletul structural, organic, atît al literaturii, cît și al ideii sale, de la apariție și pînă în zilele noastre.

O primă constatare privește caracterul constant, de invarianță, al antiliteraturii. El este un fenomen permanent al istoriei literaturii și al teoriei sale. Antiliteratura însoțește literatura ca o umbră încă de la apariție și de la formularea primelor sale accepții. Cele două concepte sunt paralele și inter-

dependente, chiar dacă terminologia corespunzătoare nu este, în toate cazurile, perfect simetrică. Asocierea sa exclusivă doar de avangardele secolelor XIX și XX este o iluzie. Acestea doar radicalizează tendința originară latentă și permanentă a literaturii de a se nega pe sine nu numai cînd ajunge la exces și saturație, dar și atunci cînd este gîndită dialectic, prin contrariul său, adevărat reflex negativ, ceea ce i se întîmplă încă de la apariție.

Fenomen global, antiliteratura acționează la toate nivelele ideii de literatură. Fiecare din accepțiile analizate are o contradefiniție, contestate și negate unele după altele. Este replica — în negativ — a literaturii pe toate planurile, răsturnate cu consecvență și tenacitate. Universalitatea situației se cere de asemenea subliniată. Antiliteratura acționează în toate culturile și literaturile din Vest și din Est, în funcție doar de momente și contexte istorice foarte diferite.

Circularitatea, în sfîrșit, este încă o notă definitorie. Cum întreaga dispută *literatură/antiliteratură* se desfășoară în interiorul unui sistem, este firesc ca termenul ultim să se prefacă în cele din urmă, în mod circular, în contrariul său, adică în literatură. Definiția negativă se convertește deci în mod necesar în sens pozitiv și invers.

1. Într-o primă accepție, fundamentală, antiliteratura semnifică *rezistența oralității* în fața supremației literei scrise. Oralitatea tinde constant să recîștige terenul pierdut prin revenirea la condiția originară a exprimării (II, 1, 2). Sensul este demonstrarea permanentă, teoretică și practică a inferiorității scrisului, proclamarea primatului oralității, a superiorității sale integrale și absolute. Argumentele vechi și noi pot fi schematizate cu ușurință.

Oralitatea este naturală, expresie directă a *logosului*, în timp ce scrierea este artificială. Inocența originară este pierdută[1]. Verbul înlocuit de literă alungă vocea, suflul imediat al ființei. Inferioritatea scrisului este consacrată și de imensul prestigiu al tradiției orale, conservatoare, ostile oricărei inovații. Opoziția lumii antice la scriere și carte este generală cu punct de plecare în neîncrederea sa funciară în cuvîntul scris. În timp ce transmisia orală este stabilită și fidelă, scrisul circulă fără adresă precisă și garanții de fiabilitate (Platon, *Phaidros*, 275 c). Devine incontrolabil, irresponsabil, anonim. Fără paternitate, el nu se mai poate apăra singur, dînd naștere în același timp la abuzuri. Cînd scriu discursuri, adesea

la comandă, logografii nu mai cred în ceea ce spun. Cuvintele scrise au mai mare valoare decît altele (*Phaidros*, c—d). Devalorizarea etică a scrisului este însoțită de denunțarea pierderii autenticității. Experiența și plăcerea oralității este mai vie și mai profundă decît a unor simple „cuvinte" scrise[2]. Este o convingere care stăpînește și azi literaturile orale[3]. Scrisul exprimă doar eul „exterior". Eul incomunicabil, vital, le scapă[4]. Este convingerea și a literaturii culte, care a trecut prin bergsonism.

O altă serie de argumente capitale sunt de ordin cultural, pedagogic și material. Scrisul slăbește memoria, în timp ce elevii tind să neglijeze și chiar să disprețuiască învățămîntul oral (*Phaidros*, 275 a). Trebuie „notat în cap iar nu pe hîrtie" (Diogenes Laertios, VI, 5). Nu trebuie scris ceea ce se poate memoriza (Quintillian, X, 7, 32). Din același motiv s-a ordonat în China antică arderea cărților[5]. Astfel de acuzații se aud periodic. Acută este și învinuirea de simulacru (*Phaidros*, 274): a), deci imitație, surogat, minimalizare regăsită sub diferite forme pînă azi (Rousseau: „supliment al vorbirii", Goethe: „scrisul o folosire abuzivă a limbii", Saussure: „sistem de semne care doar «reprezintă» limbajul oral" etc). Riscul interpretării îndoielnice, coruperii sensului, atribuirii greșite este deci mare (Platon, *Scris.*, VII, 241, c, 344 c). La toate acestea se adaugă caducitatea, caracterul efemer, inconsistența suportului material, tradusă prin imaginea „scris pe apă" (*Phaidros*, 276 c), „pe nisip", care devine un adevărat *topos*.

Extrem de importantă, susceptibilă de interpretări variate (mistice, filozofice, poetice etc.) este și disocierea tradițională *spirit/literă*. Ea traduce conflictul fundamental între verbul „viu" activ, creator și litera „moartă", depreciată, compromisă, culpabilizată. Sensul antiliterar este evident, ca și extraordinara perspectivă și pregnanță a formulei: „Litera ucide, spiritul dă viață" (II *Corint.* 6), în veche traducere românească: „buchea ucide, iar duhul dă viață". În timp ce spiritul (oral) este etern, veșnic nou, inepuizabil, litera (scrisă) este trecătoare, învechită, limitată, înghețată. Opoziția dintre „spiritul nou" și „litera învechită" (*Romani*, 7, 6) este permanentă și universală. Ea depășește, prin implicațiile sale, contextul religios în care a fost formulată. Ea traduce, de fapt, neîncrederea esențială în textul scris, care „ucide" orice inovație și revoluție spirituală, blochează prin dogmatizare orice nouă interpretare, îngheață orice creație. Depersonalizat, obiectivat, mecanizat, scrisul pare să ucidă însăși „viața". Pusă pe o

marmoră, pergament, hîrtie, litera devine antipodul spontaneității, mobilității și creativității. Ea anulează chiar ființa sa, toate procesele spirituale și sufletești care i-au dat naștere și i-au motivat folosirea.

Este în joc întregul mecanism al tradiției orale și scrise, valoarea sa în toate domeniile: religios, etic, pedagogic, etc. Ceea ce predomină în mentalitatea tradițională este concepția tradiției vii prin definiție, care lasă fiecărei generații libertatea actualizării, interpretării, adaptării, modificării a cîtorva puncte fixe transmise pe cale orală. De unde repulsia pentru scriere, care frînează, falsifică sau trădează întreg acest proces spiritual[6]. Este și cauza pentru care, la Sparta, Licurg a interzis legile scrise (Plutarh, XIII, 1—2): nu reguli scrise, invariabile, ci doar „înscrise" în educație și moravuri, deci „trăite", traduse în viață.

Punerea continuă în discuție a supremației literei dovedește întreaga gravitate nerezolvabilă a problemei. În domeniul teologic, erezia este legată de litera textului, nu de spiritul său (Spinoza, *Tractatus* ... XII, 1); în filozofie, „spiritul" este asimilat creativității, „litera" cunoașterii goale[7]. Alte interpretări văd în spirit domeniul libertății, al vieții, omul în carne și oase (Unamuno), litera un domeniu pietrificat, mort, cel mult un vehicul al ideii. „Teoria este cenușie, arborele vieții este verde" (Goethe). Concluziile estetico-literare sunt simetrice: în timp ce cuvîntul (poetic) se actualizează mereu, scrisul imobilizează, devine „mormînt". Spiritul este „devenire" (Fr. Schlegel, *Lyz. Fragm.*, 93), opus legilor, codificării (estetice). El trece dincolo de opera scrisă, autonom și liber prin definiție. Concluzia ar fi că literatura se poate lipsi de scriitori, simpli agenți de execuție. Doar spiritul este „frumos" nu și litera[8] etc.

Decisivă este și concluzia hermeneutică: sensul spiritual[9], simbolic, devine superior celui literal. Litera este învinsă încă de la început prin chiar alegorizarea și exegeza sa. Inferioritatea literei decurge și din teza (specifică hermeneuticii creștine) *litteraliter vel carnaliter*: sufletul este superior trupului[10].

2. Toate aceste reacțiuni sunt consolidate — și în mare măsură provocate — de *rezistența sacralității* la litera scrisă (II, 3). Originile tradiționale ale antiliteraturii sunt, în bună parte, „religioase". Prestigiul literei este net inferior mesajului sacru. Litera constituie o adevărată cădere în profan. Ea este contestabilă, incertă, inutilă, adesea primejdioasă, tocmai

din această cauză. Experiența religioasă se dovedește infinit mai profundă, mai reală, mai adevărată.

Concepția divinității de expresie eminamente orală și inițiatică stă la baza acestei reacțiuni tipic religioase. Scrisul divulgă, rupe taina, demitizează[11]. „Coranul nu poate fi scris cu toate condeiele și cu toată cerneala din lume" (31; 26). *Verbum Dei non scriptum* (M. Luther). Conflictul dintre legea orală și scrisă domină întreaga mentalitate a Vechiului Testament. Exemplele pot fi alese din toate tradițiile spirituale.

Pentru a preveni alterarea, coruperea cuvîntului divin — absolut și inefabil — se instituie un întreg sistem de interdicții, condamnări și *tabu*-uri. Sacrul — „antiliterar" prin definiție — se apără de orice profanare, în iudaism, islamism, în religia tibetană etc. Respingerea *literei* constituie o adevărată constantă a credințelor și ideilor religioase. Interzicerea sacră a scrisului în scopul nedivulgării religiei secrete este specifică druizilor (Caesar, *De bello Gal.*, VI, 14). Aceeași concepție și la vechii romani. Regele Numa ordonă îngroparea cărților (Plutarh, XXII, 3). Apărarea privilegiilor de clasă este indiscutabilă, dar motivarea rămîne peste tot esoterică. Creștinismul însuși („religie a cărții") păstrează în diferite forme același reflex în aspectele sale mistice, ascetice, de prozelitism intolerant și fanatic (Sf. Bernard: „Fugiți de cărți"). Cînd s-a convertit, Sf. Augustin își arde scrierea *De pulchro et apto*. Arderea de cărți, păgîne sau heterodoxe, devine frecventă după Constantin, care deschide seria[12]. Instituirea cenzurii are aceeași dogmatică (și nefericită) motivare[13].

Un argument antiliterar este oferit și de teoria „scrisului în inimi", de unde inutilitatea epistolelor scrise (II *Corinteni*, 3, 1—3). *Lex scripto in cordibus* (Sf. Augustin, *De spiritu et litera*, XXI, 30; *P. L.*, 44, c. 222), poate deci fi opusă cu succes lui *Lex vetus*, text osificat, depășit. Formula are rațiunea și succesul său îndeosebi în perioadele de persecuții, cînd propagarea și mărturisirea credinței este aproape exclusiv orală[14].

Baza doctrinară a respingerii literaturii este tradusă prin formula: *Mea igitur grammaticas Christus est* (Grigore cel Mare, *Ep.*, VIII, 8), simbolică pentru această ierarhie de valori. Credința, „sfînta simplicitate", învinge cultura. Mai mult: o ignoră, o desconsideră, o alungă. „Dumnezeu nu este curios de gramatică" (Guibert de Nogent), „pagina divină nu se supune legii gramaticii" (John of Garland), nu se vrea scrisă *sub regulis Donati* (Grigore cel Mare). Astfel de teze sunt curente în Evul Mediu, străbătut în întregime de confruntarea teologie/gramatică[15].

Conflictul dintre sacru și profan (II, 3) este încă odată evident, iar urmările antiliterare directe și imediate. Se înfruntă două tipuri de cultură, de activități spirituale, cu consecințe exclusiviste și prohibitive. Totul pleacă de la deprecierea *literei* și a lui *litteratus*, adeptul literei moarte (Sf. Bernard; *P. L.*, 182, c. 242), pe de o parte *(non litteratus sed spiritualis)*[16], a respingerii radicale a „literaturii", pe de alta. Sensul este, evident, de cultură literară profană: *saecularis litteratura* (Tertulian, *De Spect.*, XVIII, *P. L.*, 1, c. 650). Sf. Augustin este și mai explicit: *reprobem litteraturam, id est homines in littera gloriantes* (*In Ps.* LXX; *P.L.*, 36, c. 890). Pe această bază este condamnată întreaga cultură clasică, „păgînă". Operația nu este simplă deoarece prestigiul culturii literare clasice continuă să fie mare. De unde o dublă reacție: de recuperare (de „reconsiderare" am spune azi), în măsura în care litera și spiritul textelor antice greco-latine pot fi interpretate în sens dogmatic-creștin și de punere permanentă în gardă împotriva literelor „umane", *„liberae"*, care-și păstrează prestigiul în sferele umaniste și în general laice. Lista prohibițiilor, condamnărilor, punerilor la *index*, pentru membrii clerului în primul rînd, va fi din această cauză foarte lungă.

Opoziția filozofică este mai veche și ea își are în Platon expresia antică cea mai tipică (*Rep.*, II, 364 b—d, 380 c; III, 292 ab; X, 607), deși polemica este mult mai generalizată[17]. Argumentele sunt stereotipe și doctrina creștină le va relua: poezia este „imitație", deci ficțiune, deci „minciună", ea este și antireligioasă, imorală, corupe, perturbează ordinea cetății etc. Se adaugă argumentul vanității cunoașterii, deprecierea efortului intelectual livresc (*Eccles.*, 12, 12), condamnarea amorului propriu care se „umflă" de multă știință (*scientia inflat*, I. *Cor.*, VIII, 1: 3). Aruncarea poeților în infern devine deci firească, iar poezia nu poate fi decît operă diabolică. Acuzațiile de indecență, obscuritate, perversiune sunt curente. Esențială, din perspectiva acestei hermeneutici, ne apare mai ales insensibilitatea sau ostilitatea la argumentul estetic-literar: cine este „ciceronian" nu poate fi și „creștin" (Tertulian, *Ep.*, XXII, 30). Elocvența retorică este abolită. Creștinismul se identifică cu *sermo rusticus humilis*, cu *sancta rusticitas*, cu *simplicitas litterae* etc. Preocuparea de stil frumos dispare, iar

noțiunea de „poezie“ pierde orice sens. La fel, ideea de ficțiune, evaziune, divertisment. Culpabilizarea literaturii este integrală (Tertulian, *De idol.*, X) și ea se va păstra, în spiritele rigoriste, inclusiv sub influența mișcărilor de Reformă, pînă tîrziu. Este cunoscută polemica împotriva teatrului, de origine calvinistă, jansenistă, dar și catolică. Astfel de reacțiuni pot fi întîlnite mereu la spiritele mistice, contemplative, rigoriste.

3. La aceste argumente antiliterare se adaugă reacția *anticulturală* esențială în sistemul nostru de „literatură“. Nu trebuie pierdut o clipă din vedere că *literatura-cultură* (III) și că toate obiecțiile aduse ideii de „cultură“ devin implicit „antiliteratură“. Antiliteratura înseamnă deci o criză gravă a ideii de cultură, saturația de gramatică-școală, erudiție, sufocare de cărți și intelectualitate. Apăsată pînă la asfixiere de condiția sa culturală, literatura vrea să evadeze din acest cerc de fier. Atunci se neagă pe sine, tinde să se transforme în altceva, să dispară. Reacțiune inevitabilă, universală și permanentă, care ține de însăși structura sistemului ideii de literatură.

Antiliteratura se naște, în acest plan, ca o reacție antierudită, convertită într-o acerbă critică antipedantă, antienciclopedică, antiumanistă. Rezistența apare încă din Renaștere cu texte de referință (Montaigne, *Du pédantisme*, I, 25), frecvent formulată de poeți, moraliști (La Bruyère, *Des jugements*, 18, 21), filozofi (Malebranche, I, 26). Faimoasa *Querelle des Anciens et des Modernes* este în bună parte o polemică antierudită, antipedantă.

Satira și parodia erudiției pedante este o temă literară de mare frecvență începînd din Antichitate (Lucian). Continuitatea dovedește caracterul său de constanță structurală. Parodia Evului Mediu are adesea ca obiect gramatica, clericul pedant, tratatele doctrinare indigeste[18]. Parodierea latinei „macaronice“ în Renaștere are același sens. Tipul este fixat nu numai profesional dar și caracterologic (Garzoni: *De grammatici et pedanti*[19]). Este aproape inutil să amintim de ridiculizarea „prețioaselor“[20], mai ales la Molière, de satira pedantului la Boileau (X), de multe alte reacțiuni antierudite, de epocă (Bayle, Cyrano de Bergerac, etc.). Le regăsim intensificate și în secolul următor, obiect de satiră (L. F. Moratin, *La Derrota de los pedantes*), de epigramă antifilistină (Schiller, *Xenien*) etc. Din perspectiva literaturii, excesul de „literatură“ este considerat defect, viciu, negarea însăși a esenței sale.

Trei argumente sunt formulate în mod frecvent. Cel esențial privește caracterul anticreator, steril, al erudiției. „Ea nu dă naștere la mai nimic“[21]. Insensibilitatea la „frumos, delicatețe, finețe“[22] vine în al doilea rînd. „Omul de gust“ se opune „pedantului“ precum focul și apa. Erudiția, pe scurt, „nu place“, este „plictisitoare“, „afectată“, „apăsătoare“. Găsim astfel de acuzații la teoreticienii gustului (Bouhours), partizanii „modernilor“ (Saint-Evrémond: „erudiție foarte plictisitoare“)[23], enciclopediști (Jaucourt, *Pédant, Pédanterie)* etc. Impresia de „tristețe“, literă moartă, *paperasserie* este vie și la erudiții moderni, care o practică profesional, din vocație sau viciu, precum Renan și mulți alții.

Se vorbește foarte multe în epoca noastră, sub influența civilizației tehnologice, a culturii de masă, a conflictului ideologic etc. de „criza umanităților“[24]. În realitate, rezistența antiumanistă este endemică, structurală. O întîlnim, dezbătută, încă în Antichitate, cu argumente etico-religioase, care nu și-au pierdut nici azi, în parte, actualitatea. Artele literale „aservesc sufletul“, nu contribuie la îmbogățirea sa morală (Seneca, *Ad. Luc.*, 22; Sf. Augustin, *Ep.*, 101; *Confes.*, IV, 30). Banalizarea cunoștințelor în școli și comentarii este evitată chiar și de compilatorii erudiți (Aulus Gellius, *Praef.*, 15), în căutare de date culturale „noi“. Rezistența anti-gramaticală este mare și în Evul Mediu. Se semnalează „abuzuri“, gramatica este scoasă din sfera „studiilor liberale“. Este considerată cel mult *(literatura)* drept o artă anexă, printre *appenditia artium*[25]. Aspectul formal, retoric, gramatical-verbal pedant, extrinsec, intră în conflict și cu umanismul intrinsec, viu, efectiv, „trăit“. „Modernii“ vor fi și ei frecvenți anti-umaniști, în sensul respingerii culturii clasice greco-latine, uscate. Alte obiecții vin din direcția superiorității artelor mecanice considerate mult mai utile decît cele „liberale“. Argumentul are deja o rezonanță actuală.

Detestarea spiritului și metodei enciclopedice (III, 2) se bucură de explicații identice și produce efecte convergente. Saturația este mare încă în Antichitate cînd un Callimachus declară: „Urăsc poemul ciclic“[26]. Scepticismul domină la Sextus Empiricus *(Adv.maht.)* Pretențiile de competență, cunoștințe și explicații universale produc o reacție necesară, de reducere la proporții normale. Vor fi invocate în epoca noastră și alte cauze: abuzul de dicționare și „falsa erudiție“ devine o cauză a decadenței literelor. „Flagelul oamenilor universali“ (Gracián, *El oraculo manual*, 27) un atentat direct la simțul proporții-

lor. „Vrînd să fie peste tot, nu-s nicăieri". Extensiunea implică superficialitatea. Voltaire (și alții) proclamă în repetate rînduri: „Știința universală (este) imposibilă", „literatura a devenit imensă", de necuprins[27]. Teza enciclopedismului imposibil este de altfel curentă și în vremea noastră. O contribuție esențială la subminarea ideii aduce și Flaubert, care-și propune să realizeze în *Bouvard et Pécuchet* „une espèce d'encyclopédie en farce" (*Corr.*, 20 juin 1872). Devalorizarea „cărții totale" (IV, 2) este de această dată totală.

Acuzațiile de asianism, căruia i se opune în Antichitate stilul atic, de alexandrinism și bizantinism, reluate și în epoca actuală (cf. Julien Benda, *La France byzantine*), au același sens anticultural: denunțarea spiritului livresc parazitar, inutil, complicat, steril și decadent.

4. Expresia directă și imediată a rezistenței la cultură poate fi tradusă prin formula *anti-carte*. Situație simbolică, esențială: anti-cultură = anti-carte. Noțiunii, luată în toate sensurile fundamentale (III, 2), i se adaugă o serie de interdicții și conotații negative dintre care cea mai restrictivă pare a fi dimensiunea: „O carte mare, un mare rău" (Callimachus: *mega biblion, méga kakón*, cf. Athenaeus, III, 72). Literatura este supradimensionată încă din Antichitate; ea trebuie redusă, concentrată. Într-o *Xenie* (Goethe—Schiller) se face elogiul unei *Buchelchen*. Se scrie și se tipărește mult prea mult. Idealul rămîne cartea esențială, concentrată, cartea-prototip, redusă la scara esenței. Cartea ființei, cartea antologiei, cartea unică.

Denunțarea abuzului cărții, urmată de reacțiuni tipice (ură, negare, distrugere) este din această cauză constantă. Punerea continuă sub acuzație a cărții concentrează întreaga repulsie antiliterară. O întîlnim la Petrarca *(De remediis utriusque fortunae)*, sistematizată „nemțește" la Saldenius (*De Libris ... usu et abusu*, 1688), la Rousseau (*Émile*, III) etc. Cărțile nu ne învață nimic esențial, ba uneori chiar „mint". Cele mai savante nu sunt și cele mai gîndite, iubirea de „carte" și a „literelor" nu este unul și același lucru. „Arderea" cărților (*Don Quijote*, I, 6) devine din *această* perspectivă operă de igienă culturală. Nu și din altele ...

Metafora „cărții naturii" ascunde și ea un întreg simbolism antiliterar. Idealul suprem este starea paradisiacă, vîrsta de aur, fără cărți[28], viziune utopică, teoretic totuși legitimă. Cărții tipărite i se opune „școala vieții", a „naturii" (a experienței), „cartea inimii", „cartea feței" (privirii), „cartea lumii" (a societății) și alte formule ale cunoașterii directe, intuitive, experimentale, nelivrești[29]. Obsesia „cărții vii" corespunde — cum am văzut — supremației spiritului viu asupra literei moarte. Faptul că foarte multe profesii de credință antilivrești se înregistrează în secolul XVIII, perioadă suprasaturată intelectual, dar și rousseauistă — sub sloganul: „disprețuiți cărțile și căutați oamenii" (L. S. Mercier)[30] — indică tocmai această schimbare de paradigmă antiliterară.

Ea cunoaște și alte forme. Refuzul de a mai scrie, a face cărți este una dintre acestea. Îl întîlnim la Rousseau *(Reveries ...)*, la Montesquieu[31], exemple tipice de *mauvaise conscience* la scriitorii mai mult sau mai puțin discursivi, chiar abundenți. Depășirea ideii de carte, anularea ei, o alta: cartea care să ne ducă dincolo și să facă uitate toate cărțile (Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft*, § 248). Contestarea radicală aparține însă avangardei: suprimarea „cărții grafice" și transformarea sa într-o „carte obiect", „negarea oricărei literaturi"[32] (ideea apare încă la Mallarmé, apoi la Butor, Saporta: pagini tipărite ce pot fi reasamblate *ad libitum*). Concepte noi ca: *hors livre, non-livre*[33] exprimă tocmai această stare de spirit. Complementul său este non-lectura: refuzul de a mai citi texte tipărite. „Cartea naturii" anticipase deja o astfel de atitudine.

Problema se complică printr-o întreagă polemică și satiră a bibliotecii. Snobismul și vanitatea, pseudoștiința și exhibiționismul sunt denunțate încă din Antichitate. Un text celebru de Seneca (*De tranq. animi*, IX, 5, 7, mult citat), un altul de Lucian *(Contra unui ignorant care-și făcea o bibliotecă)* dau tonul. Rabelais parodiază cataloagele de biblioteci, colecțiile de cărți ilizibile, inexistente: „La librairie de Saint-Victor" (*Pant.*, II, VII). La Bruyère are sarcasme pentru mondenitatea ridicolă a colecționarului *(De la mode*, 2), temă îndelung dezbătută. Amestecul de impostură și bibliomanie devine obiect de observație moralistă. *La bibliomanie* (de ex. Louis Bollioud-Mermet, *De la Bibliomanie*, 1761), *le bibliomane* („fureur des livres")[34] atrag atenția: fenomene abuzive, excesive, mai mult: maniacale, maladive[35]. Împinse la paradox, există și observații gen: „Bibliotecă mare, pricepere literară mică" (G. Călinescu). Bibliologii și bibliofilii aparțin aceleiași familii de spirite care transformă pasiunea colecționării în singura rațiune a existenței și biblioteca în unic spațiu vital (Saldenius, *Bibliofilia*, 1681). Unele voluptăți estetice, legitime,

nu sunt nici ele trecute cu vederea la „șoarecii“ de bibliotecă“. Bibliografii, în sfîrșit, inspiră aceeași ridiculizare. În legătură cu această speță apare chiar termenul de „literatură nominală“[36]: cunoașterea doar a autorilor și a titlurilor („cotorologia“ lui G. Călinescu!). Luciditatea spune că este dificil să te instruiești aruncat dintr-o dată într-o „imensă bibliotecă“. Deruta și confuzia devin inevitabile în aceste „vaste cimitire ale spiritului uman“[37]. Ideea „bibliotecii ideale“ nu le salvează.

Dimensiunea lor hipertrofică este în directă legătură cu supraproducția tipo-editorială. Inflația de cărți și poligrafia sunt denunțate începînd din Renaștere odată cu răspîndirea tiparului. Este imposibil să scrii mult și în același timp să scrii bine. Excesul de scris, scriitură, *das viel-schreiben* al lui Lessing[38], devine un adevărat *Laitmotiv* al reflexiei literare europene. Multitudinea excesivă și imediată a cărților este cenzurată și în *l'Encyclopédie (Livres)*. Reacțiile sunt diferite, de la saturație, oboseală, agasare, sarcasm, parodie, la revoltă. Tipologia acestor antiliterați include pe *biblioclaști* și pe *bibliofobi*[39]. Lista este foarte lungă și ea cuprinde nume ilustre (pentru a sări peste secole) ca Fichte sau Kant[40]. Este pusă în discuție, în esență, legitimitatea literaturii de masă și a paraliteraturii, cu zeci de adversari notorii ca Schopenhauer (*Parerge* . . ., § 281, 295) Leopardi, Flaubert sau Lautréamont. Literatură „facilă“, „trivială“, „efemeră“, „uniformizată“, *kitsch*, sunt acuzațiile cele mai curente.

Subminarea poziției cărții prin alt gen de argumente duce, în perioada actuală, la trei tipuri de reacțiuni specific antiliterare. Existența culturii de *mass media* și a imaginiii proclamă mai întîi „moartea scrisului“ și „ultimele zile ale cărții“. Alarma este falsă, dar simptomatică. Semnalul îl dăduse avangarda, în căutare de limbaje noi, suprasaturată de grafisme inclusiv tipografice[41]. Tot avangardistă este și teza (știută) a poeziei colective, anonime, „involuntare“, „făcută de toți“, teză cu punct de plecare în Lautréamont (*Poésies*, II). O literatură fără paternitate echivalează cu una fără identitate, fără personalitate. În sfîrșit, dacă totul „este“ sau poate fi „literatură“, prin revenire la totalitatea literaturii (IV, 1; 5, 4), dacă orice „este“ sau poate fi „text“ (V, 6, 12), indiferent de valoare, intenție creatoare, semnificație specifică etc. dispare însuși conceptul și „definiția“ literaturii. Literatura nu mai poate fi gîndită în termeni literari și sistemul ideii noastre se vede blocat.

5. În centrul său, și deci și al ideii de antiliteratură, stă opoziția *poeziei contra literaturii*. Este — cum am văzut — punctul nodal și placa turnantă a ideii de literatură. Poezia care s-a despărțit de literatură (V, 3) o neagă acum în mod direct și radical. Este rațiunea instinctivă de apărare a poeziei de marele său adversar ereditar ireductibil: cultura, literaturizarea. Antiliteratura este negarea condiției culturale a literaturii, față de care poezia se află în permanent conflict și relație dialectică. Tendința de eliminare ca și autoapărarea este reciprocă. De unde starea de criză endemică, tendință de răsturnare și substituire, permanenta culpabilizare și condamnare a literaturii din perspectiva poeziei, adevărată constantă a ideii de literatură. Ori de cîte ori literatura (sub toate formele sale culturale, III) devine excesivă, exorbitantă, exclusivistă, tiranică, se produce saturația, sufocarea. Urmează reacțiunea poeziei de a-și apăra mai întîi ființa, apoi de a restabili echilibrul, în cele din urmă de a răsturna raportul de forțe în favoarea sa. Cele două serii — pro și antiliteratură — sunt paralele, producînd argumente simetrice în serie continuă. Polarizarea are în centrul său apărarea esenței poeziei de toți adversarii săi, revendicarea specificității poeziei prin toate mijloacele posibile și la toate nivelele.

Cunoaștem mai întîi rezistența oralității la scriere ca instrument de cultură. Poetul oral *trebuie* să rămînă incult, primitiv, „analfabet“[42]. Înțeleptul oral la fel. Seneca n-ar fi voit să știe niciodată să scrie (*De clem.*, II, 1). Conflictul dintre spirit și literă este, în esență, unul dintre poezie și literatură. Cînd litera moartă ia locul spiritului viu și memoria devine un ghid mai sigur decît sentimentul și geniul, natura umană este definitiv ruptă, despicată (Schiller, *Briefe* . . ., 6). Decadența literelor începe deci odată cu scrierea. Apare tipul de *escrivailleur*, autor de *escrivaillerie* (Montaigne, III, 9). Acesta este de fapt și sensul profund, real, al scrierii automatice, suprarealiste: o antiscriere literară, de „lăudabil dispreț de ceea ce ar putea să urmeze literar“[43]. Teoriile de avangardă ale poeziei, ale poeticului, disociate total de scris, declarat ca neesențial poetic (de la colaje la poezia concretă), au aceeași semnificație.

Poezia se opune literaturii, încă din Antichitate, și sub formă de gramatică, resimțită de pe acum ca un abuz de literatură (Martial, 5, 50). Definițiile gramaticale sunt „stătute și rîncede“ (Aulus Gellius, XIII, XXI, 1). Exercițiile pe care le inspiră, versurile școlare, sunt respinse, în Evul Mediu, de

goliarzi, *vagantes*, „contestatari" ai culturii literare oficiale. Jocurile lui Virgilius Maro Gramaticus, *fatraisie*-le medievale sunt voit antigramaticale. Asimilarea dintre *grammairieus* și *rimeurs*, respingerea „poeților gramerieni" se conturează foarte limpede în Renaștere, apoi în clasicism[44]. Teoria limbajului poetic negramatical, programatic negramatical („Faceți greșeli de gramatică") are nu numai sensul avangardist recunoscut[45], dar și unul mult mai profund: constant și esențial antiliterar.

Ideea antiliterară centrală este simplă: cultura constituie un obstacol, o frînă a poeziei. Adevărata literatură (poetică, V. 4) este „incultă" prin definiție. Simbolul acestui tip de creator este Leonardo da Vinci care se proclamă *uomo sanza lettere*[46]. Există o întreagă opoziție la *belles lettres, doctrine d'escole, molta cultura* etc. dusă în numele „inimiciției ireconciliabile" dintre erudit și omul de litere, dintre Poet și Gramatic . . ."[47]. Cultura sterilizează, inhibă. Doar o „știință" incompletă face posibilă creația (Goethe, *Achilleide*). Interminabila polemică antilivrescă, elogiul poetului autodidact, ideea poeziei dincolo de școli și cărți nu are altă motivare. O întîlnim la „moderni", romantici, avangardă. Ostilitatea la erudiție, *Gelehrsamkeit*, filologie, la fel. Ea apare tot în Renaștere ca o mișcare de eliberare a imaginației și a sensibilității și romantismul o amplifică. Accepțiile curente: „piedică", „rece", „dură" etc. Vechea ceartă dintre filozofie și poezie (Platon, *Rep.*, III, 398 a; X, 606 e—607 a b) primește o nouă dimensiune și semnificație prin punerea sub acuzație a primejdiilor „spiritului filozofic" pentru poezie. Este o polemică tipică „secolului filozofic", XVIII, declarat din această cauză paralizant, steril, antipoetic. Toate spiritele mari ale epocii (Voltaire, Diderot, D'Alembert) sunt unanime în această privință: poezia „decade" din cauză că filozofia „progresează", „filozofia este otrava lentă a imaginației"[48]. Ideologia este „uscată"[49]. Aceeași acuzație și pentru inteligență și rațiune, antiliteratura fiind strîns asociată, am spune, începuturilor iraționalismului modern[50]. Spiritul critic, „bunul simț", *l'esprit, le bon mot*, cad, la fel, sub aceeași învinuire. „Spiritul de geometrie" se opune celui „de finețe". Cu atît mai mult spiritul științific. Este o tipologie care reapare în diferite forme și în perioada actuală.

Cultura estetică reprezintă un alt obstacol. Este respinsă, în primul rînd, „literatura frumoasă" (V, 2), beletristica, *die Belletristerei*. Evacuarea criteriului estetic din literatură devine o atitudine antiliterară tipică. Ideea de frumos, o prejudecată perimată, mai mult: de-a dreptul compromițătoare. Degradarea totală a ideii de „frumos literar" poate fi urmărită foarte bine la avangardele secolului al XX-lea și la precursorii săi (Lautréamont, Rimbaud, Flaubert, Jarry: „C'est beau comme littérature"), substituirea prin ideea de „urît" la aceeași, ca și la unii esteticieni[51]. Puțin cunoscută este în schimb constanța și coerența acestei atitudini la cei ce resping „frumosul" în literatură din perspectiva poeziei (Leopardi de ex.)[52], sau care protestează împotriva disprețului poeziei de către *belles lettres*. Toate aceste reacțiuni fac parte din tensiunea internă a sistemului ideii de literatură.

Criza ideii de artă în literatură[53] constituie un fenomen convergent și de aceeași natură. Excesul de artificialitate supără deja pe Montaigne (*Des vaines subtilitéz*, I, 54), pe unii baroci (Théophile de Viau, Ch. Sorel), pe Voltaire: „Arta prea cultă mă revoltă și mă plictisește" (*Au prince royal de Prusse*). Excesul de „bun gust" la fel. Unii romantici îl declară o „maladie spirituală"[54]. În acest sens evoluează și întreaga gîndire estetică hegeliană care afirmă „sfîrșitul perioadei artistice", apoi mișcările „moderne" suprasaturate de clasicități, norme, artă academică. Antiliteratura nu mai recunoaște criteriul artistic și necesitatea sa. Elementele estetice indiferente sau antiartistice fac parte din programul avangardelor secolului XX. Se elaborează concepte noi, corespunzătoare, ca *infraarta* sau *paraarta* (simetrice *paraliteraturii*), se teoretizează *anti-arta*[55]. Literatura nu mai este sau nu se mai vrea, în mod necesar, estetică.

Antiliteratura se confundă, din toate aceste cauze, cu starea de „naivitate", de inocență culturală. Achizițiile „literare" devin suspecte, inutile, profund antipoetice. Vechea teză a lui *poeta nascitur orator fit*, a „inspirației", „nebuniei", „barbariei" poetice confirmă tocmai o astfel de orientare. Elogiul stilului „rustic", al poeziei populare, stării „genuine" de poezie sunt poziții prin definiție „antiliterare". „Nu știa nimic dar era poet"[56] este citatul tip al acestei atitudini. Reorientarea avangardelor spre primitiv, ancestral și precultural are aceeași motivare: recuperarea izvoarelor originare ale poeziei.

În confruntarea fundamentală *artă/natură*, cu implicații filozofice și morale dezbătute încă din Antichitate (cinici, stoici, etc.), antiliteratura este integral de partea „naturii". Sunt elogiate forțele elementare, simple, „naive", se deplînge „jalnica luptă a artei împotriva naturii" (Montaigne, III, 5; I, 30). Romanticii au dezbătut îndelung această antinomie (de

ex. Goethe, *Natur und Kunst*), dar ea străbate ca un fir roș întreaga idee de literatură încă de la apariție. Talentul natural, „natura proprie", scoasă nu din cărți și studii, este teza de bază. La polul opus: produsele „artificiale" (Platon, *Legile*, X, 889 a), în ordinea literară: compunerile afectate, false, fardate, simulate, poezia de pură abilitate (Platon, *Phaidros*, 245 a). Dezbaterea este curentă în Renaștere (de ex. Montaigne II, 10), soluția fiind mai bine „o natură bună fără litere decît un bun literat fără natură" (Leonardo da Vinci)[57]. Artificialitatea și falsitatea (Herder: *falsche Künstlerei*, *Adrastea*) sunt permanent puse sub acuzație. La fel ideea de *Kunstwollen*. Unul din izvoarele semantice (tradiționale) ale antiliteraturii este tocmai această asimilare: *literar* = *artificial*. Semnificația pătrunde și în dicționarele curente (Robert, *s.v.*). La antipod: literatura sinceră, spontană, necontrafăcută, necoruptă de simulări și scheme intelectuale, după modelul poeziei orale și populare. Avangardele împing la extrema limită oroarea de livresc, fabricat și literar (T. Tzara: *la spontanéité dadaïste*). Reacțiunea este însă constantă și intrinsec antiliterară: permanente reacțiuni antistilistice, persiflarea afectării, elogiul simplicității, al limbajului viu, scoaterea în evidență a expresivității involuntare, a imanenței literaturii, inclusiv în critica noastră[58].

Antiliteratura se revendică deci în mod firesc de la energiile sufletești naturale în varianta lor cea mai instictuală și subiectivă. Se mizează doar pe impuls, instinct, sentiment poetic, pe „emoții" și „pasiuni". Criteriul suprem devine „inima" — locașul sensibilității, nu intelectual — locaș al culturii. Un citat-cheie: „Ne-am plictisit de cărțile care ne învață, dați-ne (cărți) care să ne emoționeze" (D'Aubigné, *Les Tragiques, Aux lecteurs*). Experiența subiectivă este una din marile descoperiri ale literaturii. Ea se traduce în ordinea literară prin prestigiul tot mai sporit al confesiunii, autobiografiei, dialogului epistolar, „literelor scrise în inima mea"[59]. „Sentimentul" și „gustul" devin superioare culturii, științei și erudiției[60]. Toate revendicările în acest sens, tipice secolului XVIII, apoi romantismului cu a sa „poezie a inimii" sunt fundamental antiliterare. Și pentru simboliști sentimentul exclude „abstracțiunea" și „literatura"[61].

Simbolul spiritual creator antiliterar, expresie directă a inspirației spontane în toate variantele — de la „entuziasm" și „manie" sacră la lirism și dicteu automat — este geniul. Invenția sa este eminamente anticulturală și antiartistică.

„Învățătura este cunoașterea împrumutată, geniul este cunoaștere înnăscută"[62]. Studiile sunt sterile fără imaginație și fantezie, însușiri geniale native. Erudiția frînează spiritul creator. Geniul „se aprinde" numai de la un alt geniu. Cu cît este mai aproape de natură cu atît el este mai puțin limitat și intimidat de artă[63]. El este străin de *Lehrbücher* (Lessing). Arta exercită mai ales în cazul său o funcție restrictivă, chiar represivă, a imaginației și fabulației.

Spiritul profund antinormativ al antiliteraturii are aceeași explicație. Talentul, geniul, „sublimul" sunt pe deasupra și împotriva regulilor (*Tratatul despre sublim* II). Eliberarea de constrîngere este însăși condiția poeziei. Ea „nu se naște din reguli [...] ci regulile decurg din poezie"[64], răsturnare de poziție tipic antiliterară. Adevărată constantă ideologico-literară europeană, polemica este reluată de baroci, teoreticienii geniului, de romantici. „Incorectitudinea" respinge preceptele. Antidogmatismul, contestarea canonizării poeticii lui Aristotel sunt indicii specifice de rezistență antiliterară. Ea este specifică întregii conștiințe moderne și de avangardă, înțeleasă în sensul său adînc de categorie spirituală. Teza geniului „inscult", eliberat de constrîngeri și legi literare, care dă *el* reguli artei, totdeauna empirice, *aposteriori*, devine în felul acesta firească. Ea este larg răspîndită îndeosebi în estetica literară germană a secolului XVIII (Lessing, Herder)[65], ca și în cea franceză (*Génie*, în: *L'Encyclopédie* ...). Și sub acest aspect (V, 7 e) antiliteratura — anticanonică prin definiție — constituie o invariantă și un adevărat loc comun.

Conținutul antiliteraturii devine tot mai limpede: respingerea oricăror legiferări și canonizări literare echivalează cu refuzul radical al imitației și clișeelor literare, al repetiției și stereotipiei. Literatura începe unde încetează copia literară sub toate formele. Esența sa este radical ostilă „literaturii cu literatură". Specia imitatorilor este detestată încă din Antichitate (Horațiu, *Ep.*, I, 19, v. 19), repetițiile pedante ale gramaticilor, la fel, (Juvenal, VIII, v. 154). Se observă cu ușurință că imitația este mereu pusă în legătură cu excesul de cultură, de dresaj literar, cu saturația de convențional și de pontif. Poetul adevărat este inimitabil. Fiecare autor își inventează propriile locuri comune. Geniul este invenția unui poncif personal. Teroarea literaturii o constituie „florile" poetice, clișeele.[66]. Contestarea modelelor aparține aceleiași igiene antiliterare. Marile modele inhibă, intimidează. Spontaneitatea creatoare este paralizantă. Poetul adevărat nu are „maeștri".

Astfel de teze intensificate de romantism sunt transmise conștiinței literare moderne cu care se identifică. Antiliteratura are din aceste cauze o tendință fundamental anticlasică. Simbolul polemic este faimoasa *Querelle* dintre antici și moderni, dar controversa este consubstanțială ideii de literatură din toate timpurile[67]. Refuzul vechii culturi greco-latine devenită tradiție academică, oboseala marilor teme, revolta împotriva educației literare și a normelor sale sînt reacții tipice. „Modernii" de orice speță sunt antiliterari prin definiție, adversari ai oricărei forme de cultură literară. Nou și vechi în cazul lor, care este și al literaturii în genere, n-au alt sens decît de a fi pro sau antiliterari (= anti canonic cultural).

Într-o variantă a aceleiași atitudini spiritul antiliterar se confundă cu antiretorica. Situația este specifică în special culturii occidentale, dar oriunde se înregistrează apărarea normelor literare retorica este compromisă și contestată. Excesul de oratorie, de declamație, echivalent cu excesul de literatură și stil, este repudiat și el încă din Antichitate (de ex. Tacit, *De orat.*, 20). Intervine gestul reflex de apărare al limbajului viu, spontan-poetic. Schemele părților de discurs, listele de tropi și celelalte devin doar forme goale și pedante. Antiliteratura are din această cauză un sens profund antiformalist. Ea condamnă artificialitatea, elocvența mecanică. *Oratori, retori și limbuți* de Maiorescu este primul text antiliterar românesc. *Prends l'éloquence et tords-lui le cou* al lui Verlaine *(Art poétique)* nu spune în esență altceva. Literatura începe unde sfîrșește retorica, *literă* devenită prin exercițiu verbal expresie emfatică, lipsită de conținut[68]. În mod analog, antiliteratura nu poate fi decît antistilistică. Ea este contra stilului „fardat" și „pomădat", „elegant" și „afectat", defecte de veche observație (Aulus Gellius, VI, XI b, 11; XII, II a). Limbajul artificial, manierat, sofisticat, *cult* (în sens baroc) produce reacțiuni negative, constante. Pomposul și sublimul sunt periodic detestate. Scriitura modernă se vrea albă, fără stil, prin transgresarea sau debordarea oricăror coduri stilistice.

O serie de consecințe ale opoziției *poezie/literatură* au și sensul circular al întoarcerii poeziei la specificitate (V, 6), grav subminată de „literatură", în înțelesul fundamental al cuvîntului: cel cultural (III, 1). Revendicarea noutății și originalității face parte tocmai din această recuperare a specificității poeziei. Poezia, nu copie, nu imită, nu împrumută. Chiar dacă „modernii" apoi romanticii intensifică această opoziție, ea este consubstanțială ideii de poezie, constant afirmată în toate perioadele: la trubaduri, în Renaștere („a nu recita operele altora")[69] etc. Este de reținut că în toate aceste luări de poziții este pus constant sub semnul întrebării excesul de „studiu" și „litere", respectiv fondul cultural al literaturii. Este „literar" ceea ce nu amintește de o altă operă „literară", de nici o altă „carte". Distanța dintre „original" și „imitație" este absolută. În timp ce „diletantul (în sensul goethean)[70] imită, plagiază, se complace — în termeni moderni — în intertextualitate profesională, „geniul" produce spontan, natural și mai ales irepetabil. El este anticopia literară prin definiție; operele sale sunt unice, izolate, fără ascendență și descendență. Literatura ca irupție intermitentă și imprevizibilă continuă. Noutatea absolută echivalează cu insolitul și bizarul, cu straniul și surpriza enormă. De unde afinitățile profunde ale antiliteraturii cu orice fenomen de deviere, *écart*, și negativitate literară nu numai în domeniul limbajului (V, 6, 7).

Punctul final al recuperării poeziei este esența poeziei: revenirea la puritatea poetică originară anterioară oricărei culturi. Antiliteratura este deci fundamental puristă. Ea exprimă exigența literaturii care se vrea poezie pură, cît mai „specific" posibilă. Gestul echivalează cu purificarea de „frumos" și „artistic", în accepțiile convenționale, tradiționale, codificate, dar mai ales de „literatură". Antiliteratura se transformă în *aliteratură*, poemul în *apoem*. Noțiunea, încă nu foarte limpede analizată și definită, îmbogățește totuși ideea de literatură și dă una din semnificațiile de bază ale antiliteraturii. În sensul său cel mai propriu, ea proclamă eliberarea poeziei (= literatură) de toate facilitățile, convențiile și ritualurile literaturii, recuperarea „literaturii pure"[71]. Se poate vedea în această tendință și un ecou (tardiv) al suprarealismului: literatura trebuie să renască în inocența și puritatea sa originară, „în stare sălbatică". Eliberarea de intelectualitatea de orice categorie este și ea inclusă. La fel a limbajului sterilizat, „eliberat" de sensuri și semnificații. Opacitatea semantică echivalează cu neutralitatea limbajului, cu „prozaizarea" lui. Nici o deosebire n-ar trebui să existe între limbajul practic, al poeziei și al prozei, aduse la același numitor. „Proza ca unică realitate", din dezgust de retorică, stil, fraze, literatură. A crea o literatură înseamnă a crea de fapt o proză[72].

La acest rezultat final se ajunge și pe o ultimă cale, nu mai puțin profundă sau antiliterară: a trăi, nu a scrie literatura, a o transforma într-o formă de viață, „a practica

poezia" în sens suprarealist, a înlocui în cele din urmă literatura scrisă prin autenticitatea experienței directe. În locul actului literar: existența. Este evident că toate teoriile vitaliste și existențialiste, întreg antiintelectualismul și iraționalismul modern sunt profund antiliterare. La fel, orice formă de naturism, care invită să citești în tine și în „cartea naturii", nu în cărți. Teza culturii și lecturii care corupe nu este numai rousseauistă. Cînd artificialitatea livrescă devine sufocantă, apare necesitatea emancipării totale de cărți și de literatură: „Nathanael aruncă-mi cartea", precum în *Les Nourritures terrestres* ale lui Gide. Saturația și dezgustul de literatură sfîrșesc prin a devaloriza sau nega nu numai emoția literară, dar și ideea de literatură.

6. *Desconsiderarea literaturii* din perspectiva valorilor neestetice este și mai radicală. O astfel de rezistență putea fi limpede întrevăzută încă de la opoziția sacrului. Ea nu face decît să se accentueze, pe măsură ce, pe de o parte, primatul celorlalte valori este apărat cu energie, în timp ce sistemul ideii de literatură nu le poate primi în interiorul său. De unde exclusivism și intoleranță reciprocă împinsă adesea pînă la fanatism.

Din perspectiva teoretică, a cunoașterii în primul rînd, aproape toate argumentele sunt aduse încă din Antichitate de Sextus Empiricus *(Adv.math.):* scepticism total în valoarea cunoașterii „gramaticale" (citește: culturale). Un repertoriu cvasi-complet de abuzurile, incertitudinile și limitele epistemologice. Tot din această perioadă datează și minimalizarea totală a literelor și filologiei în baza principiului *reductio artium ad philosophiam.* Repere: Marc Aureliu (1, 17, 22), Seneca (*Ad.Luc.*, 88, 108) etc. Față de marile adevăruri metafizice, literatura nu face decît o palidă figură, inferioară prin definiție. Cînd cunoașterea absolută, care pune o distanță enormă între abisurile sale, și mica vanitate literară se colorează mistic, concluzia devine firească precum la Cusanus: *De docta ignorantia.* Înțelegem cum obsesia literară poate constitui o idee fixă, absolută, precum — mai tîrziu — la Mallarmé: „Literatura singură există... cu excepția a tot" (ce există)[73]. Ideea unei „literaturi" absolute, definitive, cu adevărat reale, dar nu în sens de mimesis, este vie și la suprarealiști. Privită sub acest unghi, „literatura" curentă nu poate să apară decît derizorie. Urmările sunt importante și pe alte planuri: tentația absolutului, deci a imposibilului, pune literatura sub semnul absurdului și al eșecului inevitabil. De ce să mai scrii dacă totul este absurd și inutil? Criza ideii de existență atrage după sine în mod inevitabil pe aceea de literatură. Ea nu poate răspunde la nici una din problemele fundamentale.

Motivarea etică a respingerii literaturii nu este mai puțin profundă. Sub acest aspect, antiliteratura reprezintă expresia unei adevărate crize morale: înțelepciunea și programul de viață trec mult înaintea realizării literare; binele și virtutea văd în literatură marele lor adversar; adevărul denunță „minciuna" literaturii; disputa dintre scopuri și mijloace este ilustrată cum nu se poate mai bine de activitatea intrinsecă și extrinsecă a literaturii, de finalitatea sa fără scop practic, pusă sub acuzație. Termenii conflictului sunt definiți odată mai mult încă din Antichitate: nu polimatie ci înțelepciune (Heraclit, 40), nu erudiție și abuz de lectură, ci cunoaștere de sine și prin sine (Diogenes Laertios, IX, 1, 5). Fuga de cultură este profesată și de Epicur (Diogenes Laertios, X, 3, 6). La Seneca, Marc Aureliu, Cicero, astfel de idei se întîlnesc în mod constant. Toate exprimă superioritatea trăirii întru înțelepciune față de vacuitatea cunoștințelor. Studiul literelor nu este esențial, laitmotiv al moralismului european, de la Montaigne la Descartes, de la Montesquieu la Feijóo.

Obiecțiile morale, dintre cele mai grave (lipsă de discernămînt dintre bine rău, corupere prin rele exemple, impietate) au la Platon formulările cele mai radicale (*Legile*, VII; *Rep.*, III, 392 a—b etc.)[74]. Poezia este cu atît mai periculoasă cu cît este „mai poetică" (*Rep.*, III, 3876). Acuzațiile de acest tip sunt curente în Antichitate (Xenofon, Solon, Seneca, Cicero, Marc Aureliu etc.) Ele continuă pînă azi sub forma denunțării constante a imoralității poeziei și literaturii (lungul șir de „Apologii" este și el o dovadă în acest sens), a coruperii moravurilor, a polemicii rousseauiste împotriva științelor și artelor. Replica cea mai obiectivă și mai de bun simț a fost odată de mult de Lessing și Fr. Schlegel (*Ath. Fragm.*, 450): literatura și artele nu sunt nici „bune" nici „rele"; totul depinde de ce facem cu ele în bine sau în rău.

Problema se reduce în esență la alegerea de scopuri și mijloace. Drama literaturii este una kantiană: a voi să fie o finalitate fără scop practic, dar a nu fi considerată niciodată ca atare și de a fi pusă permanent sub acuzație că nu se resemnează la rolul de simplu instrument ce i se atribuie periodic. Dilema este să „moralizeze" sau doar să „amuze"?

Sens extrinsec sau intrinsec? Utilitatarism de orice speță sau gratuitate și purism? Nodul conflictului este de ordinul consecvenței față de sine: a rămîne fidel conștiinței chemării proprii sau a o trăda dintr-un motiv sau altul? Adevăr sau minciună? Nu întîmplător poeții sunt acuzați cu violență, începînd din Antichitatea cea mai veche, că „mint" fără rușine. Ficțiunea literară trece și ea drept un fenomen de impostură, de „șarlatanie", mai întîi ontologică, apoi etică. Minciuna externă a literaturii primește replica strivitoare a sincerității, în termenii moderni ai autenticității: oroare de simulare și fals, de convenție goală și de retorică. Problema dacă „literatura este un fals"[75], dacă minciuna etică poate sau nu fi convertită în artificiu estetic, rămîne mereu la ordinea zilei. Egocentrismul, personalismul acut, vanitatea și orgoliul scriitorului, excesul său de amor propriu sunt condamnate nu odată. De unde o veche și tenace satiră a poetului (inclusiv a gramaticului, pedantului), temă literară clasică: un repertoriu întreg de vicii, de infracțiuni morale, intelectuale, sociale. Subiectul constituie în el însuși materia unei monografii de mari proporții.

Valorile vitale inspiră aceeași filipică. Întîi viața, apoi literatura și artificialitatea ei. S-a observat de mult că a face versuri este o activitate contra naturii (Petronius, *Satiricon*, 118). Ele nu sunt necesare existenței. Iar dacă se poate vorbi de o necesitate cu adevărat vitală, aceasta constă în a trăi poezia, a o preface într-un act de viață, așa cum au proconizat Lautréamont, avangarda, suprarealiștii etc. Literatura trăită, act antiliterar prin excelență. Saturația și chiar repulsia scrisului, plictiseala, asfixia literară nu sunt deloc fenomene noi. Ele apar încă la moraliștii clasici (de ex. La Bruyère, *Des jugements*, 21). Rousseau a trăit și el o astfel de dramă, elogiat în critica modernă tocmai pentru „oboseala" sa literară. Această saturație literaro-livrescă din perspectivă existențială a devenit un adevărat loc comun al conștiinței literare moderne: „Destule cuvinte, destule fraze". A nu mai scrie fraze plate, convenționale, constituie o adevărată obsesie. Fuga de cărți, de filologie, de lecturi sterile ia proporție precum la Nietzsche *(Ecce homo)* a unei adevărate eliberări morale. Critica acută a erudiției netrăite devine frecventă. O întîlnim la Proust[75], la mulți alții.

Această reacțiune dă naștere la două fenomene diametral opuse care, în extremismul lor, coincid. Unul este „geniul îndoielii" *(génie de soupçon)*, întrevăzut încă de Stendhal, vulgarizat, destul de dilatat și de mediocru, de Nathalie Sarraute *(L'Ère du soupçon)*. Exprimată în termeni (anti)literari, epoca — sub presiunea marilor sale catastrofe istorice, dar și a progreselor rațiunii — nu mai crede în ficțiuni, în „povești". Luciditatea contemporană a distrus ingenuitatea fanteziei. Cititorul modern a devenit imun la „istoriile inventate". El s-a plictisit să audă mereu aceleași povești neverosimile. (O atitudine identică și în *Nu* al lui Eugen Ionescu.) În mod invers, el se complace în emoțiile riscului și ale aventurii, revoltei și dezastrului, în tot ceea ce constituie conștiința tragică a existenței, în derivă anarhică și nihilistă. E. M. Cioran este „profetul" stilizat pînă la poză a acestei atitudini. Avangarda a exploatat din plin o astfel de stare de spirit. Experiență de altfel verificată: te lipsești foarte bine de literatură în momentele grave ale vieții (război, închisoare, persecuții, foame, lipsurile existenței, mizerie etc.). „Cînd toate au fost pierdute literatura nu mai poate salva nimic" (L. Tieck)[77]. După Auschwitz, s-a mai spus, nu se mai poate face literatură. După nici un alt univers concentrațional produs de geniul rău al istoriei, de altfel . . .

7. Obiecțiile heteronomiei sunt la fel de radicale. În plus, ele vizează în mod și mai direct statutul și definiția literaturii, printr-o simetrie structurală intrinsecă. Antiliteratura primește în acest sens o dublă motivație: 1. Valorile heteronome devin supreme, deci absolute și exclusiviste (în schema noastră primul adversar ireductibil al ideii de literatură este ideea religioasă, II, 3); 2. Ele produc o serie de exigențe direct și specific antiliterare. Tendința generală este de a proclama superioritatea incontestabilă și tiranică a valorilor heteronome asupra literaturii redusă la stadiul de umilă și concediată *ancilla*.

a) Statutul social de netăgăduit al literaturii (VI, 2) are ca revers subordonarea totală a literaturii față de exigențele sociale și condiționările istorice. Tendința nu este nouă, clasicismul o teoretizează (Boileau, *Art poétique*, IV, v. 121—124). Expresia cea mai desăvîrșită este însă teoria „decadenței" și „morții" literaturii prin progresul societății și al civilizației, care elimină „barbaria" fanteziei și a poeziei. Ea are numeroși partizani romantici între care, în exprimarea cea mai organizată, englezul Peacock (1820)[78]. Epoca actuală agravează teza: condițiile societății moderne nu mai justifică existența literaturii, mandatul i-a fost retras, lumea poate să

se lipsească foarte bine de literatură. Dispariția sa ar fi iminentă[79]. Societatea alienează omul, iar literatura este alienată în esența sa.

Contestarea se produce pe toate planurile. Conflict între două tipuri și „modele": *l'honnête homme* versat în „știința lumii", „care știe să converseze și să trăiască" și literatul nesociabil, frust, stîngaci, antipatic. Esența sa este antagonismul dintre integrare și izolare, participare și indiferență sau ostilitate, cu urmarea sa directă: succes sau insucces. O lungă dezbatere literară privește adeziunea sau refuzul gustului public. Societatea tinde să elimine, să marginalizeze literatura, care nu corespunde exigențelor instituțiilor sale. A scrie pentru „popor" sau pentru „elită"? Contestația vine din ambele direcții. Antiliteratura primește din aceste cauze și o motivare finalistă: scop util-social sau inutil, obiect de lux? Testamentul politic al lui Richelieu este tipic pentru limitarea, dacă nu și pentru excluderea literaturii din rațiuni sociale și de stat. Dar și Malherbe, ne reamintim, era de părere că poeții nu sunt mai utili statelor decît... jucătorii de popice.

Disputa este și una profesională, dezbătută cu ardoare încă din Evul Mediu: clericul sau cavalerul, războinicul sau poetul, armele sau literele? În diviziunea muncii sociale, poetul tinde — în genere — să piardă partida. Profund antiliterară (sociologic vorbind) este și vechea scoatere în relief, plină de incriminări, a „mizeriilor" carierei literare, a „suferințelor" omului de litere. *De infelicitate literatorum* este o temă larg dezbătută începînd din Renaștere, care devine în Romantism *Die Leiden der Poesie*, considerate uneori de natură chiar patologică[80]. Adevărată „damnare", viața literară inspiră nu mai puțin un profund dezgust estet (Goncourt, Flaubert). Din perspectivă socială „metromania" sau „literomania" este constant incriminată și ridiculizată, în timp ce scriitorul vorbește și azi de „blestem" (Th. Mann, *Tonio Kröger*). Există deci un permanent complex social antiliterar.

b) Dimensiunea strict economică a profesiunii literelor atrage o contestare nu mai puțin severă. Literatul de profesie și „meseria" sa literară primesc de la început definiții negative, tăioase. Motivația este dublă: în faza „artei liberale" (III, 3), literatura este considerată doar operă de amatorism și diletantism nerentabil. Toți marii scriitori de la Montaigne (II, 37) la Descartes (*Disc.*, VI), de la Rousseau (*Emile*, III) la Jean Paul Richter (*Leben Fibel's*) refuză cu îndîrjire calificativul de „producători (*faiseurs*) de cărți". Indeletnicirea — venală — inspiră oroare. Ea constituie o capitulare, o adevărată „derogare" de la condiția de „nobil" diletant.

Invers, cînd profesiunea literară este acceptată social și se generalizează, iar literatura devine efectiv rentabilă, se produce o întreagă reacție estetică împotriva literaturii profesionalizate, „mercenare". Mallarmé este un exemplu tipic. Pot fi amintiți și numeroșii săi precursori, mai toți adepți ai unei perspective moralizante. Cînd literatura se transformă în literatură de masă, în paraliteratură și de consum, pe scurt în „subliteratură" (VII, 2), disprețul pentru „literatura marfă" (*Die Wareliteratur*) devine și mai mare. El consolidează definitiv stratificarea și ierarhizarea literaturii, prin excludere totală a ceea ce s-a numit „fabrica literară", *la littérature à l'estomac* (J. Gracq, 1961), *à l'encan* (F. Fontaine, 1972) etc. Literatura comercială trece drept cea mai „rea", mai „trivială" și mai „kitch" dintre toate. Dacă este adevărat că din perspectiva utilității strict comerciale și a mentalității de consum a nu fi „decît" literatură constituie un grav cap de acuzare, faptul că *aceeași* societate produce și reacțiuni radical opuse dovedește că principiul economic al literaturii nu face deloc unanimitate. În orice caz, acest criteriu joacă un rol de catalizator în formularea specificului literar și al semnificațiilor sale.

c) Poate și mai riguroasă, mai consecventă cu sine, este contestarea ideologică a literaturii. Din perspectivă pur ideologică, literatura n-are decît o singură alternativă: *se soumettre ou se demettre*. Exclusivism radical, verificat adesea în istorie, al cărui prototip rămîne raționamentul lui Platon: nu suntem poeți, fundăm o republică (*Rep.*, II, 373 a). În măsura în care poeții perturbă planurile republicii ei sunt îndepărtați. Dimpotrivă, dacă-și dovedesc utilitatea ei sunt admiși (*Rep.*, X, 607 cd). Cine decide? Ideologia dominantă și brațul său secular. Dacă literatura exprimă o ideologie contrară, ea este „inadmisibilă"[81]. Este evident că „atacul" împotriva literaturii[82] este de natură ideologică: valoare exclusivă, subordonare totală, reducerea literaturii la rolul de simplu instrument. Definim în mod fundamental o situație structurală, universală și permanent valabilă. Anatema și inchiziția religioasă din trecut o confirmă. Probabil că în nici un alt capitol al acestei hermeneutici nu se vede mai bine rigoarea structurală a criteriilor supra și deci antiliterare (religioase, sociale, ideologice).

8. Convergența spre *ideea de antiliteratură* este deci inevitabilă. Formularea sa constituie ultima accepție și achiziție fundamentală a ideii de literatură. Izvoarelor tradiționale trecute în revistă li se adaugă o serie de reacțiuni de ordin psihologico-estetic. Ele sunt cu atît mai importante, cu cît ne îngăduie să surprindem ideea de antiliteratură chiar *in statu nascendi*, în geneza sa cea mai intimă. Acest ultim strat de semnificații are deci valoarea sa hermeneutică deosebită: el exprimă trecerea de la antiliteratura implicită la cea explicită; de la antiliteratura realitate — stare de fapt, la antiliteratura program teoretic și practic.

Reacția fundamentală este saturația, sufocarea, excesul literar maxim pe care poezia îl resimte. Este faza ultimă a procesului disociativ *literatură/poezie* IV, 3), cînd poezia — devenită pe deplin conștientă de aspirațiile sale — tinde nu numai să se elibereze total și definitiv de strînsoarea literaturii, dar concepe această eliberare și ca un gest de negare radicală a concurentului său. Repulsia poate fi urmărită pe texte, pînă azi, începînd cu negarea „literomaniei" din secolul XVIII[83]. Este unanim citat, cum știm, Verlaine cu al său *tout le reste est littérature*, dar repudieri mult mai drastice, mai acerbe ale literaturii pot fi întîlnite la Lautréamont, la Flaubert la alții, inclusiv la Baudelaire. Artificialitatea, falsitatea, afectarea, gratuitatea ludică a literaturii produc repulsie, chiar oroare. Avangardele secolului actual doar împing la ultimele consecințe această tendință. Adevărata literatură respinge radical literatura de care trebuie să ne distanțăm cu orice preț. Aceasta este sensul profund negativ, peiorativ, al „literaturii" (= artificialitate, impostură etc.), clasificat și glosat ca atare și în toate dicționarele actuale. Ideea de „literator" suferă aceeași soartă. În critica plastică o semnificație identică: „pictură literară" cu subiect și temă care se poate povesti, anecdotică, pitorească, lipsită de invenție plastic-formală. Un adevărat loc comun terminologic[84].

Consecințele acestei stări de spirit pot schița o mică fenomenologie a „dezgustului" literar, de la îndoiala prudentă la disprețul agresiv. Citatul simbolic (dar el are și antecedenți) aparține lui Flaubert: „Literatura îmi pare un lucru van și inutil" (*Corr.*, IV, p. 42). Neavînd nici o rațiune de a fi, literatura devine suspectă, lipsită de sens și de viitor. Mai poate interesa pe cineva? Mai poate fi posibilă? Două întrebări stereotipe regăsite în zeci de variante. La ce posteritate să aspire cînd, se știe bine, literatura este doar „fragmentul fragmentelor: prea puțin s-a scris din ce s-a întîmplat și prea puțin s-a păstrat din ce s-a scris" (Goethe, *Maxim. und Refl.*, 512)? Într-o epocă dominată de știință și tehnică „moartea literaturii" devine inevitabilă. Există și alte creații spirituale cel puțin egale cu poezia și literatura. De unde, încă odată, devalorizarea acestei idei — limitată, demodată, depășită — parodierea și minimalizarea sa, urmată de punerea constantă între ghilimele. Etapa ultimă este dezgustul total repudierea brutală, „ura" literaturii. A resimțit-o Baudelaire,[85] a exprimat-o Flaubert în corespondența sa, ca și mulți alții, pentru a sfîrși într-un *topos* al avangardei.

Termenul propriu-zis de antiliteratură, care închide și deschide totalitatea semnificațiilor sale, are din punctul nostru de vedere trei înțelesuri esențiale:

a) Imposibilitatea sau refuzul de a defini ideea de literatură, ca urmare a unei stări de criză terminologică latentă sau declarată. Valabilitatea termenului este pusă în discuție. Suspectarea, culpabilizarea și contestarea sa devin firești și necesare. S-a spus de altfel că istoria ideii de literatură este, încă din secolul XIX și mai ales în Franța, istoria contestării sale[86]. Un exemplu foarte precis la Philarête Chasles: „Cuvîntul literatură este în ochii mei lipsit de sens. El este născut dintr-o degenerescență, dintr-o depravare intelectuală"[87]. Mallarmé[88] și ceilalți adîncesc conștiința acestei „crize": idee pe cale de dispariție, anacronică, uzată, termen, impropriu etc. Afectarea, cochetăria, frivolitatea intelectuală, moda însoțesc sau determină astfel de reacțiuni. Urmarea, pe plan teoretic, este deconstruirea sau pur și simplu refuzul de a defini literatura: operație de simplificare și abstractizare abuzivă, fenomenologie și ontologie perimată, filozofia analitică a limbajului o exclude (poziție curentă în critica anglo-saxonă).

b) *Antiliteratura*, respectiv *antipoezia* are și sensul crocian de non-artă literară, non-poezie, urît, neant estetic[89]. Din perspectiva poeziei, în accepția intransigentă, ea nu poate fi decît fundamental antiliterară. Este și sensul spre care tinde demonstrația noastră hermeneutică.

c) Negarea directă, totală și definitivă a practicii și ideii de literatură, cu toate extremismele și negațiile conexe: antiartă, antifrumos etc. Atac nihilist, devastator, despre care teoriile avangardismului literar oferă cea mai bună ilustrație și cea mai completă documentare[90]. Literatura este desființată și anulată în esență. Astfel de idei pătrund și în avangarda literară românească.

Radical-negativă este și ideea de *contra-literatură*, cu două conotații esențiale, ambele moderne și actuale:

1. Literatură eminamente anticlasică[91], antiacademică, antitradițională; în acest sens, romantismul constituie contra-literatura clasicismului;

2. Literatura marginală, socotită inferioară, minoră, care se opune din motive predominant ideologice (antiimperialism, antieurocentrism etc.), literaturilor centrale, dominante (ale marilor puteri foste coloniale)[92]. Este, în general, literatura țărilor în curs de dezvoltare a lumii a treia, sud-est europene etc.

O altă serie de consecințe directe ale antiliteraturii duc pînă la capăt ideea de subversiune interioară a literaturii. Ideea de *anticreație* pare s-o traducă cel mai bine, iar avangarda să ofere ilustrația cea mai convingătoare[93]. În realitate, situația este paradigmatică și simbolică pentru întreaga literatură. Anticreație înseamnă în primul rînd anticompoziție, anticonstrucție. Deci refuz al „făcutului" după un plan, al produsului finit, sacrificat în favoarea tensiunii și dispoziției creației. Planul și finalitatea sunt abolite. Se înțelege că „autorul" dispare ca personaj central al literaturii. Ea urmează să fie făcută, la întîmplare, în plin hazard, joc de zaruri, aleatoriu. Poemul dadaist este scos din pălărie. Autorul devine anonim, iar literatura fără paternitate. Decăderea ideii de ficțiune și fabulație este totală. În locul lor, documentul, reportajul, dicteul automatic, *happening*-ul, „literatura faptului". Nimic nu trebuie terminat, încheiat. Proiectul, căutarea, experimentul, eșecul sunt totul.

Repulsia de expresia scrisă este consecința „literară" directă și cea mai importantă. Cu această formă de rezistență ne-am întîlnit și anterior chiar la începutul acestui capitol. De această dată este pusă în cauză, în modul cel mai radical posibil, nu numai insuficiența scrierii, obliterarea metaforei originale, incapacitatea de exprimare profundă și autentică, dar însăși posibilitatea și finalitatea sa. Scrisul este negat de la rădăcină prin cultivarea și proclamarea inhibiției și imposibilității de a scrie, a „rușinii" și chiar a „ororii" de orice expresie scrisă. Ea alienează, pierde orice legitimare, inspiră deriziune, dezgustă. Forma cea mai directă și mai specifică a antiliteraturii devine deci *a nu mai scrie*. Intuiția (foarte vie la Mallarmé, apoi la Valéry), a fost analizată și teoretizată și în poetica actuală[94].

Ideea „culturală" de *anti-carte* se întregește la rîndul său cu rezistența la ideea de a compune cărți, cu refuzul însuși al ideii de carte. Ceva în genul *Contra curiositatem facendi plures libris* (Gerson, 1400) generalizată. Este mai mult decît a prefera „cartea vieții" cărții scrise: a proclama pur și simplu „sfîrșitul" cărții, a-i „ucide" ideea (V. Hugo: *ceci tuera cela*), a renunța definitiv și iremediabil la o întreprindere și depășită și inutilă și caducă: a scrie și tipări cărți. Se revine odată mai mult — circular — la eterna obsesie a literaturii; oralitatea (II, 2), se redescoperă ideea de *dictare* și *dictator*, redactarea discursurilor ar trebui trecută ca la Atenieni doar pe seama logografului specializat (Platon, *Phaidros*, 276 a). Superioritatea limbii vii, spontane, este proclamată din nou, moartea oricăror forme de grafism este visată. Ar putea fi admisă cel mult o mașină de scris integral automatizată și deliteraturizată, pe care progresul (și utopia) tehnologică ar face-o posibilă.

La fel de extremistă și cu aceeași motivație este și teza *antilimbajului* și *anticomunicării*. Actul literar este negat, încă odată, în substanță: imposibilitatea expresiei și a comunicării este proclamată (ceea ce s-a numit „drama" sau „tragedia limbajului"), izolarea, solitudinea locutorului (abolit) este idealizată. Apoteoza tăcerii și a afaziei. Esența limbajului ar fi propria sa distrugere[95]. Metodele acestei aboliri sunt: deriziunea, absurdul, dezarticularea, ruptura. Suprimarea limbajului articulat este realizată și prin gestualizare, infantilizare, transcrierea limbajului paranoic etc.

De aceeași factură este și *antisemnificația*: limbajul care nu spune nimic și care nu trebuie să spună nimic. Criza limbajului devine deci refuzul sensului și al semnificației, rebeliune antisemantică totală. Desemnificarea limbajului constituie idealul suprem. Dacă limbajul pierde orice sens, literatura mai poate avea vreun sens? Desigur că nu. Non-sensul și non-literatura devin echivalente. Poemul nu trebuie să semnifice, ci „doar să fie". Astfel de idei sunt tipice poeticii moderne ca și unei bune părți a „noii critici". (M. Blanchot, R. Barthes). Refuzul sensului duce la ideea literaturii decep-tive („sistemul semnificant deceptiv... contituie literatura")[96], asimbolice, asemantice, asemiotice etc. Limbajul gol, de „gradul zero" transparent, neutru, de maximă puritate, forma goală a anticomunicărilor, neantul total al vorbirii realizează idealul suprem: „Un scriitor fără literatură". În felul acesta, „literatura este învinsă"[97]. Statutul însuși al semnului

lingvistic este pus în discuție: semn pur literal, care precede și suprimă semnificația. De unde, ideea unei literaturi eminamente literale, a semnificantului nu a semnificatului; litere fără sens (deci letrism integral), urmată de construcția literaturii însăși.

În aceeași ordine a interpretării, ideea de text nu numai că înlocuiește, cum am văzut, ideea de literatură (V, 6, 12), dar ea este substituită la rîndul său de ideea de *antitext* și *antiscriitură*. Există la acest nivel, două moduri de a elimina literatura: a) totul este text și scriitură; b) nimic nu este text și scriitură. Ceea ce se urmărește, mai ales, este suprimarea completă a ideii de scriere construită, elaborată, continuată, delimitată, finalizată etc. Textul alb, scriitura albă, simplă practică textuală și de scriitură, fără organizare, goală de sens, a scrie pentru nimic, este obiectivul final al acestui nihilism. Faptul că revendicarea rămîne în mod constant și în primul rînd, teoretică, dovedește că logica internă a ideii de antiliteratură constituie, efectiv, o realitate.

Simetria sub-sistemului de antiliteratură duce, în mod inevitabil, și la repudierea ideii de artă sub formă de *anti-artă literară*. Dacă arta literară înseamnă a scrie „bine", anti-arta literară înseamnă a nu scrie „bine" (V, 5, 2). Sensul esențial este negarea și combaterea radicală a ideii și practicii artei literare, transformarea refuzului artei literare în program negativ integral. Avangarda[98] îl ilustrează în modul cel mai concludent și sub toate formele: devalorizarea ideii, distrugerea oricărei veleități „artistice" („jos arta"), repudierea și revolta împotriva oricărui procedeu, convenție, tehnică, stil „artistic" (de notat că ideea de „non-stil" se confundă, la unii, cu eternul „stil oral")[99]. Insultarea capodoperei presupune în același timp negarea ideii de frumos: *anti-frumosul* în toate variantele: urîtul, prostul gust, *kitsch*-ul. Avangarda oferă și la acest capitol, formulele cele mai concludente și mai radicale sub emblema lui Rimbaud[100]. Noțiunea de „literatură frumoasă", „poetică", „artistică" (V, 2, 4, 5) pierde orice sens. Ea aproape că a și dispărut din poetica modernă. Dacă ideea de frumos este perimată, iar poezia în sens estetic este denunțată, idealul devine starea neutră: fără metafore, fără imagini, fără stil. Depoetizării poeziei îi corespunde prozaizarea literaturii, represiunea antilirică, repudierea limbajului poetic, transformarea sa într-o scriitură albă.

Negarea existenței specificului și revendicarea *antispecificului* literar devine la fel de firească: linia de demarcație

între literatură și poezie se șterge, arta și non-arta se confundă. Statutul său ontologic dispare, literaritatea și poeticitatea își pierd rațiunea intrinsecă, a ordinii literare, în fața altor sisteme de referință exclusiviste și reducționiste: psihanaliza clasează literatura doar printre psihoze, nevroze și refulări, semiologia o pune pe același plan cu alte practici semiotice etc. O literatură suficientă sieși, în sine, devine de neînțeles, ba chiar absurdă, într-o astfel de perspectivă unilaterală.

Autodistrugerea și *moartea literaturii* apar deci ca inevitabile. Dar nu mai este vorba, ca la Hegel, de o motivare metafizică, prin mersul ascendent al spiritului absolut care-și găsește, în cele din urmă, mijloace mai adecvate de expresie, lăsînd arta definitiv în urmă, ci de logica intrinsecă a ideii de antiliteratură: o literatură care se „șterge" pe măsură ce se scrie, un tablou făcut cu creta, apoi „șters" imediat cu buretele etc. Furia iconoclastă, gustul efemerului, sinuciderea ca soluție finală, „entropia" ideii de literatură, toate duc la concepția gestului autodestructiv al literaturii, distrugătoare și distrusă în același timp. Esența și sensul ultim al literaturii este chiar dispariția sa, intrarea în propriul său neant, în genul șerpilor din Marsilia care se înghit unul pe altul fără a lăsa vreo urmă. Nu mai este vorba de a contesta existența literaturii ca fenomenalitate (= nimic nu dovedește că literatura ar fi nemuritoare), ci de suprimarea însăși a posibilității de a concepe și de a face literatură (= nimic nu dovedește că literatura este posibilă sau legitimă). Astfel de paradoxuri negative au circulație în „critica nouă", (de ex. M. Blanchot), fără nici o atenție pentru faptul că a scrie neîncetat despre „moartea" literaturii este nu mai puțin o formă de a-i întreține, chiar în scris, vitalitatea. Este încă o variantă a „morții cuvîntului", „limbajului", „semnificației", a căror proclamare continuă constituie, de fapt, un indiciu de longevitate cel puțin terminologică. Situația *antipoetului*, *antiautorului* este identică. Antitalentul, antivocația, a nu fi artist, „sfîrșitul" sau „moartea autorului" sunt temele favorite ale acestui nod dialectic: destructiv și constructiv în același timp.

Depășirea ideii de literatură, a trece dincolo de această categorie, a o desconsidera prin indiferență sau ignorare constituie o altă consecință firească. Antiliteratura se transformă în abolirea, în anularea pur și simplu a ideii de literatură. Ea nu mai există, nu mai interesează, *nu mai poate* să intereseze

pe nimeni. Noțiunea apare încă în secolul trecut în corespondența lui Nietzsche, referitoare la propria-i operă *(Über der Begriff „Literatur")*, la F. Fénéon, în legătură cu Lautréamont *(oeuvre enfin hors de toute littérature)*[101]. Sinonimele posibile: *ultraliteratura, extraliteratura* (folosite în mediile de avangardă), exprimă aceeași idee și experiență a limitelor literaturii. Literatura este mai mult decît literatura (curentă, omologată, instituționalizată etc.)

O serie de consecințe ne readuc în domeniul totalizării (IV) și ierarhizării literaturii (VII) prin concepte întoarse în sens negativ și nivelator. Pe de o parte, nimic nu este literatură, pe de alta totul este sau poate fi literatură. Noțiunea de gen literar dispare. Disoluția și subversiunea urmează firesc. Toți pot scrie literatură, „poezia trebuie scrisă de toți, nu de unul" (Lautréamont)[102]. Grație scriiturii automatice oricine devine „poet", orice poate fi „artă". Rezultatul este „literatura directă"[103]. Clasificarea în *sus* și *jos*, în literatură *inferioară* și *superioară* pierde la rîndul său orice sens. Paraliteratura devine însăși condiția literaturii prin eliminarea completă a ideii de intenție, valoare și ierarhizare estetică. Literatura „zisă nobilă" (punerea între ghilimele este frecventă și semnificativă) a pierdut partida. Recunoașterea „faptului literar" ca unică realitate aparține aceleiași mentalități. Religia „literaturii" artistice este în felul acesta complet demitologizată, demistificată.

Poate că termenul de *aliteratură* (amintit și anterior) traduce cel mai bine această ultimă semnificație: situarea în afara literaturii prin lipsă totală de preocupări literare. El nu se întîlnește însă la autorul său (Claude Mauriac) în această formă radical antiliterară, deși presentimentul (tautologic) nu lipsește („aliteratura prea literară" = aliteratură complet deliteraturizată)[104].

9. Ne apropiem în mod vertiginos de „sfîrșitul" ideii de literatură și deci de ultimele avataruri ale antiliteraturii. Dacă este adevărat că *literatura = cultură* (III), iar *literatura cu literatură* (VIII, 1) reprezintă condiția de bază a literaturii, forma cea mai radicală de antiliteratură nu poate fi în consecință decît *negarea literaturii cu literatură*. Existența literaturii *cu* și *ca* literatură atrage după sine și suprema saturare de literatură, contestarea însăși a posibilității literaturii de a fi: geneza și expresia culturală a literaturii. Departe de a constitui o reacție modernă, și această formă și antiliteratură are un caracter de invarianță. Astfel de fenomene nu pot fi însă bine puse în lumină fără o istorie a ideii de literatură, care deocamdată încă lipsește.

Ea ar demonstra că rezistența anticulturală (= antidogmatică, antierudiție) se constată neîntrerupt din Antichitate (Aulus Gellius, XIV, V, 3) și pînă azi. Ea îmbracă aspecte diferite: parodia gramaticii (ca la Virgilius Maro), satira și persiflarea spiritului erudit, savant, respectuos de norme oficializate frecvente în Evul Mediu și în Renaștere. Celebra *Querelle* este doar aspectul mai modern al acestei tendințe. „Prejudecățile gramaticilor", scepticismul, oboseala, saturația de „studii" și „abuzul de erudiție" sunt frecvent puse în discuție și afirmate în secolul XVIII[105]. Cultura literară este fie ironizată (Chamfort), fie condamnată (J.-J. Rousseau). Depășirea erudiției — echivalentă cu moartea inspirației, spontaneității și poeziei — a devenit un adevărat *credo* al conștiinței literare moderne. Ea nu mai vrea să meargă la „școală". Este mai mult decît o simplă reacție anticulturală de care am reamintit și mai sus: ideea de bază este că literatura nu se poate „învăța". Ea nu ascultă de „maeștri", „reguli", „manuale", lecții pe de rost. Esența sa este de a nu folosi literatura anterioară, de a nu face literatură „cu" literatură.

Fuga de citate, compilații, cópii este o primă consecință. Problema apare de timpuriu (Diogenes Laertios, VIII, 6; Seneca, *Ad. Luc.*, XXXIII etc.) păstrîndu-și neîntrerupt întreaga acuitate. Cînd scriem nu trebuie să ne amintim de alte cărți și de forma lor (Montaigne, III, 5). Mania și excesul citatelor — acte de repetiție literară mecanică — sunt puse frecvent în discuție de moraliști (La Bruyère, *Des ouvr. de l'esprit*, 62, 64), critici, pamfletari (A. P. Filière, 1610). Abuzul de extrase, compilații, lexicoane, dicționare, enciclopedii, pleacă de la principiul esențial că o carte nu trebuie făcută cu alte cărți (Chamfort, Rivarol, Lichtemberg), „cu biblioteci", prin transcrieri laborioase (Voltaire: *Il compilait, compilait, compilait*, este vorba de abatele Troublet). Operație insipidă, sterilă, inutilă. Autorul devenit „lexicon" nu valorează nimic (Goethe, *Maximen*, 1059). Procedeul dovedește impotența și decadența literară: a „face" literatură doar cu ce s-a „făcut".

Reapare o dată mai mult revendicarea spontaneității, originalității, spiritului poetic nativ, irepetabil. Antiliteratura, antiimitația și antiplagiatul se confundă. Polemica este clasică (Horațiu, *Ep.*, I, XIX, 19; Juvenal, VII, 150 sq.; Diogenes Laertios, VI, 181 etc.) și ea revine cu intensitate constantă. „Fur-

tul" literar atinge însăși ființa literaturii. Nu este vorba de a-i asigura protecția juridică, ci de statutul său ontologic: existența pre-textului nu poate constitui pretextul clișeului, modelului, schemei date. Generalul este absorbit și simbolizat de particular. Identitatea este structurală. Situație tipică ilustrată prin citate topice. Goethe către Schiller: „Poezia predispune la poezie" (29 Iulie 1797). A scrie „după modele cunoscute, găsite în cărți" constituie un defect (Lessing, *Hamb. Dram.*, XLII). Controversa revine la Stendhal, Leopardi, Hugo (a nu scrie „cu ce s-a scris", *Odes et Ballades, Préface)* etc. Ea este mai mult decît tipică pentru polemica Antici/Moderni, Clasici/Romantici. Literatura „se hrănește" cu literatură pentru a nu se mai putea „hrăni" cu literatură (persistența clișeului se constată și în literatura română actuală: *digerire e vivere*, Bedros Horasangian). Memoria culturală predispune la pasivitate literară, amnezia sau inexistența memoriei culturale stimulează creativitatea literară. „Teroarea literelor", tradusă prin literatura „din" și „pentru" literatură și pentru literați, „produs al culturii" (E. Ionescu), literatura „plagiară, școlară" (R. Barthes) a devenit o notă esențială a conștiinței (anti) literare actuale. De fapt, o restricție de totdeauna a literaturii: repetiția inevitabilă și inutilă a literaturii.

Negarea criticii literare are, în sfîrșit, aceeași semnificație antiliterară. Dacă este adevărat că există o „literatură critică", reversul medaliei anti-literatură critică, este la fel de legitimă. Literatura se neagă integral pe sine. Nu se mai vrea în cele din urmă nici „literatură", nici „critică". Antiliteratura devine, inevitabil, anticritică; nașterea, transafigurarea și moartea literaturii-critică închid deci întregul ciclu. Se pot identifica o serie de argumente tipice în favoarea acestei concluzii.

Cel dintîi (și cel mai însemnat) este abuzul de critică și hermeneutică, supraabundența de glose, comentarii, explicații de text, în același timp excesive (cantitativ) și abuzive (calitativ). Se poate scrie o întreagă „istorie" a antihermeneuticii ca exces și abuz de interpretare. Un reper antic: Seneca („literatura inutilă", „boală grecească", *De brev vit.*, 13, 7), unul renascentist: Montaigne („Cultivăm mai mult interpretările interpretărilor decît interpretarea lucrurilor", III, 13), unul umanist: Buoncompagni *(Invectivis contra glossatores).* Intervin în curînd și poeții cu teza că „a judeca pe poeți este doar facultatea poeților" (Ben Jonson)[106]. Se cunoaște succesul său în critica romantică și impresionistă. Precursorii săi mult mai

puțin. Opoziția răbufnește cu putere în secolul XVIII, critic, ideologic, teoretizant pînă la exces. Saturarea de critică este generală și exprimată în toate formele: de la pamflete violente la ironii și parodie. Se înțelege că marii critici (A. W. Schlegel), dar și marii poeți (Novalis) vor întreține aceeași stare de spirit. Materia așteaptă să fie explorată sistematic. Simțul de măsură se face auzit și în perioada actuală. Se amintește, cu oportunitate, că nici un text n-a fost scris de fapt pentru a fi citit, criticat și interpretat de filologi și critici. Operație esențial „parazitară".

Acuzația de decadență și sterilitate literară, foarte frecvent exprimată mai ales în secolul XVIII, „critic" sub toate aspectele, este și ea notabilă. Concurența criticii era denunțată și de moraliști (La Bruyère, *Des ouvr. de l'esprit*, 20). Acum apar învinuiri directe și mai grave: critica „usucă", atrofiază „originalitatea", frînează „poezia", „fantezia". Criticii didactice și dogmatice i se opune necesitatea „de a învăța să simți"[107]. Într-o astfel de polemică stă întreaga justificare a criticii intuitive, de gust, ulterior „impresionistă". „Critica tulbură gustul; îi otrăvește savoarea" (Joubert, *Pensées*, VI, 124). Teza, apărată constant de scriitori, romantici, esteți etc., revine subit în actualitate sub enorma presiune a scientismului modern în critică și a neopozitivismului specific noilor metode. Ele exclud total reacțiunea sensibilă, estetică, în favoarea eficacității cunoașterii intelectuale a literaturii. O reechilibrare, mai devreme sau mai tîrziu, este de prevăzut, fiind inclusă în logica imanentă a ideii de literatură.

Hipertrofia critică atrage deprecierea, scăderea prestigiului, ironizarea, chiar negarea sa deschisă. Critica nu este numai neproductivă, ci și inutilă. Exorbitanței și „aroganței" criticii i se opune orgoliul creatorului și scepticismului de bun simț, empiric, al cititorului. De ce el ar avea nevoie de critică? Poate să se descurce și singur... Are gust, preferințe, cultură suficientă. Iar pentru poetul avangardist pur (și deci antiliterar), după o declarație semnificativă, „critica literară sau artistică... pare culmea literaturii" (R. Desnos)[108]. Raportul *inferior/superior* se răstoarnă în defavoarea criticii. La toate se mai adaugă și reierarhizarea facultăților: judecata este proclamată inferioară silogismului (Constantin Noica)[109]. Într-adevăr: cine nu are judecăți de gust, de valoare? Dar cîți ajung la silogisme și la teorie? La silogismul și teoria literaturii, în speță?

La acest ultim stadiu, literatura și critica primesc lovitura de grație: se poate ajunge ușor, după cum am văzut, la negarea teoretică a literaturii. Ea consideră literatura ca definitiv „închisă", „imposibilă", „de nedefinit" etc., iar opera modernă refuzată comentariului[110]. Acest agnosticism devine cu atît mai artificial cu cît orice nouă creație literară, profund originală, poate dezminți teoria constituită despre literatură, în timp ce hermeneutica rămîne, orice s-ar spune, permanent deschisă. Dar, mai presus de orice, este repus mereu în discuție principiul de bază: literatura *cu* literatură, critica *cu* critică. Este de fapt ocupația scriitorilor care n-au nimic de spus: „Adevăratul scriitor . . . nu scrie despre a scrie, *sur l'écrire*") (E. M. Cioran)[111]. Cît privește defectele personale și etice ale criticilor (acuzații grave), preferăm să nu le mai evocăm din pudoare și discreție. Concluzia radicală ar fi: literatură *fără* literatură este imposibilă, literatura *cu* literatură o adevărată calamitate literară.

10. Existența acestui paradox exprimă întreaga contradicție fundamentală a ideii de literatură: ea se afirmă și se neagă în același timp: literatură și totodată antiliteratură, de unde realitatea *antiliteraturii ca literatură*. Este o situație dialectică inevitabilă în care afirmația și negația se întretaie și se completează reciproc. Ilustrația tipică a acestei situații este oferită de *Poésies* (I, II) de Lautréamont, unde fiecare afirmație este înlocuită prin negația ideii exact contrare, nod dialectic, parodie și voluptate negativistă (masochistă) totodată. Ontologic, situația poate fi definită ca adevărată *coincidentia oppositorum* sau *mysterium conjunctionis*. Această profundă realitate metafizică este implicată în întregul destin al ideii de literatură. Ea-i explică toate contradicțiile esențiale: aspirațiile spre absolut și limitările relative, frumosul care coincide cu negația sa (Rimbaud: *belle hideusement*), bunul gust și prostul gust, vocația construcției și a distrugerii, a face și a combate sistematic literatura, voința realizării durabile și obsesia continuă a efemerului etc.

O serie de concepte și formule „nihiliste" consacră în termeni literari creativitatea acestui fond profund dialectic. Obsesia neantului, rezultat al abolirii realului, în căutarea absolutului și a purității, foarte vie la Mallarmé, are o semnificație simbolică: „inspirația" irupe din propriul său neant, de acolo unde nu există, literatura trăiește *din* și *prin* propria sa negație. Expresii cu sensul schimbat: literatura ca *nonliteratură*,

nonliterarul (prin analogie cu „nonpicturalul" lui Wölfflin), *specific literaturii nonliteraților*, *scriitorul fără literatură* și altele devin curente în critica și teoria literară modernă și de avangardă[112]. Asociațiile cu metafizica vidului, absenței în sensul Tao și a altor doctrine tradiționale, a asociației plinului și al golului, specifică imaginației și picturii chineze[113], sunt la fel de posibile. Mallarmé, cu marile sale obsesii ale spațiului alb, ale cărții și poeziei vidului create din nimic[114], este marele reper european al acestei situații-limită. Imposibilitatea de a scrie a lui Kafka, ridicată la nivelul unui adevărat „ideal", oferă o ilustrație la fel de convingătoare.

Toate definițiile negative ale literaturii curente în noua critică au deci ca substrat această percepție (autentică? maladivă? mimată?) a vidului și a absenței fecunde, a lui *rien dire*[115] ca suprem obiectiv și metodă „literară". A împinge literatura în imposibil, a proclama imposibilitatea oricărei literaturi, a te instala în negație și a face din obstrucția sistematică sensul însuși al literaturii constituie esența acestei religii a absenței literare. Dacă definițiile se repetă pînă la stereotipie faptul se explică prin invarianța unei poziții care devine topică. Un precursor uitat: Keats, cu a sa *capacitate de negație (negative capability)*: refuzul capacității diametral opuse poeziei: calculată, disociativă, științifică[116]. Esența irealizabilă a literaturii, imposibilitatea care face posibilă literatura, este intuită și de Fr. Schlegel (*Ath. Fragm.*, 116). Moartea „vie" a literaturii și a cărții, prin refuzul de a scrie, care descoperă un „centru" alb de unde ar putea ieși toate cărțile, toate textele posibile, are aceeași motivație: „moartea" literară prin purificare supremă, prin impersonalizarea și cultivarea metodică a absenței.

Cîteva consecințe directe și imediate modifică întreg statutul și definiția literaturii: fragmentul și proiectul devin mai importante decît opera realizată. Ea nu se mai poate manifesta decît fragmentar și sub formă de schițe, note și alte „deșeuri" literare. Valorizarea construcției literare este evidentă. Literatura devine un *Opus Null* ca în plastica avangardistă (Hans Arp). A scrie fără plan, fără sens, fără stil, constituie suprema virtute.

Etapa ultimă a subversiunii literare, în sensul cel mai propriu (al suprimării expresiei orale și literale) devine în mod firesc *tăcerea*, convertită în limbajul și poetica tăcerii. Situația, profund paradoxală, încheie întregul ciclu al literaturii. Liniștea, tăcerea, murmurul indistinct sunt recunos-

cute ca realități supreme. Antiliteratura se transformă, în acest mod radical și absolut, în literatura cea mai pură. Experiența pare specific modernă și de avangardă. În realitate, există ca totdeauna, și în acest caz, o lungă și profundă tradiție a valorizării tăcerii. Tonul îl dă literatura sacră (II, 3), mai precis conceptia divinității de necuprins, abis insondabil, cu neputință de exprimat în cuvinte. Divinitatea este inefabilă, enigmatică, izvor cînd de tăcere înspăimîntătoare, cînd de mesaje profund obscure. Esoterismul expresiei divine este atestat în brahmanism, doctrina yoga, taoism, orfism etc. Mistica tăcerii aparține și creștinismul (II, *Corint.*, 12, 1—4; *Romani,* 6, 24—26 etc.). Inexprimabilul este în același timp extatic și apocaliptic. „Zgomotul van al cuvintelor" este alungat și de Sf. Augustin *(Confes.*, XX, 10). Experiența mistică este suprema tăcere. Reflexia filozofică antică are aceeași intuiție în plan ontologic și psihologic. Tăcerea este „vocea" ființei. A vorbi pe tăcute (Aristotel, *Topica* 166 a), o realitate și o necesitate. Dialogul interior, dus în tăcere, al sufletului cu el însuși (Platon, *Sofistul*, 263), inhibiția traducerii în limbaj a gîndurilor (Platon, *Scris.*, VII, 342—343) sunt de pe acum recunoscute. Există o întreagă contraretorică a interiorizării expresiei, cu diferite verigi intermediare[171], continuată pînă în epoca modernă.

Aspectul său „poetic" (vizualitatea caligramelor antice reprezintă și ea o formă de „tăcere") se confundă cu absolutul expresiei inexprimabile, farmecul inefabilului, refuzul comunicării ca tehnică literară. În comparație cu cele visate, versurile oricît de frumoase nu pot fi decît mute. „Melodiile pe care le auzi sunt dulci, dar cele pe care nu le auzi sunt și mai dulci" (Keats). Poetul se retrage în liniștea cuvîntului pentru a nu cădea în proză, în „literatură". Cîteva reacțiuni, motivări și intenții programatice sunt tipice. Imposibilitatea comunicării (Rimbaud, Mallarmé, Blaga) duce la „moartea cuvîntului". Antiliteratura se opune logocentrismului. Resemnarea tăcerii, dezgustul vorbirii și „estetica" liniștii se confundă. Deși nu există o criză a limbajului decît pentru cei ce nu au ce spune, nu este mai puțin adevărat că într-o serie de cazuri extreme, autentice și exemplare, inhibiția tăcerii constituie în același timp o formă de condensare extremă a mesajului, de asceză a expresiei și de repulsie pentru sensurile corupte ale limbajului. În același timp, liniștea și vidul originar, refuzul de a semnifica trec la polul opus al tăcerii elocvente, al absenței profund semnificative. Întreaga critică modernă pe

această temă (Maurice Blanchot oferă textele cele mai tipice)[118] nu este de fapt decît o lungă glosă la cîteva intuiții și propoziții mallarmeene: „albul hîrtiei; liniște semnificativă a cărei compunere nu este mai puțin frumoasă decît a versurilor"[119]. Lipsa de cuvinte devine echivalentul literaturii prin cuvinte. A impune liniștea care vorbește — sugestiv, simbolic, inefabil — constituie programul „limbajului" și al „retoricii tăcerii"[120]. Anticiparea aparține, bineînțeles, avangardei[121]. Echivalentul în ordinea lecturii este tehnica și glorificarea ilizibilului. Un precursor al lui Beckett, Barthes, Blanchot etc. este Eugen Ionescu[122].

Consecința antiliterară directă este apariția genurilor antiliterare, deja evocate. Termenul *anti-roman* apare încă la Ch. Sorel *(Le Berger extravagant,* 1627), dar în sens predominant satiric, demistificator al ficțiunii romanești *(L'Anti-roman, ou l'Histoire de berger Lysis accompagnée de ses remarques* . . . 1633—1634). A nu crede în literatura fantastică pe care o faci este un fenomen ce se observă și la Merimée. Tendința modernă și de avangardă merge însă mult mai departe: spre suprimarea narațiunii *(anti-récit)*, mai precis spre narațiunea care suprimă naratul, tema însăși a narațiunii. În același mod se vorbește și de *anti-teatru* prin distrugerea iluziei teatrale, dezvăluirea procedeelor, *happening*, parodie, contestarea superstiției textului[123]. *Antimemoriile* și *antijurnalul* au aceeași orientare[124].

11. Antiliteratura, în formele descrise mai sus, ilustrează din plin *circularitatea literaturii* în general și a ideii de literatură în special. Situație totodată simbolică, exemplară, pentru întregul sistem al ideii de literatură, pentru circularitatea sa intrinsecă, pentru nașterea și moartea sa periodică. Ciclul s-a încheiat pentru a se deschide unei noi virtualități și actualizări în serie continuă.

Cu acest fenomen de recurență și circularitate, pe bază de invariante permanent recuperate și reformulate, specific întregului domeniu al ideilor literare[125], ne-am reîntîlnit pînă acum, de-a lungul acestei hermeneutici, în repetate rînduri. Este consecința directă a sistemului ideii de literatură și, de fapt, a oricărui sistem. În cadrul său, cum știm: 1. toate definițiile trec unele în altele; 2. au tendința reîntoarcerii la punctul de plecare; 3. se înscriu într-o mișcare „în cerc", *en rond*. Literatura, în ultimă analiză, ca și totalitatea ideilor care o definesc, are deci o structură circulară. Ea tinde să

revină la esența sa, aceea de a se spune, de a se scrie mereu doar în termenii egali cu sine pe care și-i recunoaște.

Acest model este în ultimă analiză de esență arhetipică, mitică. Literatura, care are o descendență sacră incontestabilă (II, 3), participă în felul său la marele scenariu escatologic al ciclului cosmic, al „sfîrșitului lumii" și al reînceperii vieții de la zero[126]. Ritmul este nașterea, moartea și regenerarea periodică a literaturii, reîntoarcerea la originile sale pure. Se distruge un limbaj artistic perimat pentru a se face loc unui nou limbaj purificat. „Sfîrșitul" sau „moartea" literaturii nu au alt sens ultim. Ciclul avangardelor confirmă cel mai bine această eternă palinegenezie[127]. Și Proust și mulți alții au aceeași intuiție a cataclismului final care va da naștere „la un nou pictor sau scriitor original"[128].

Literatura care se reface mereu, neacceptînd niciodată distrugerea definitivă și care reîncepe inflexibil de la capăt, este cea mai strălucită demonstrație nu numai de reîntoarcere ciclică, dar și de valorizare a negației și neantului. Negată, literatura renaște din propria sa cenușe; contestată în esență, literatura redevine ea însăși prin conversiune pozitivă invariabilă. Antiliteratura este deci imposibilă sau constituie o formă de literatură ca oricare alta. Situația se verifică la toate nivelele și în toate formulările ideii de literatură.

Poziția față de cultură — condiția și definiția de bază a literaturii (III) — este tipică și semnificativă pentru totalitatea reacțiilor antiliterare. Literatura este imposibilă fără cultură, excesul de cultură ucide însă literatura; anticultura devine atunci o necesitate pentru ca totul să se transforme în cele din urmă într-o nouă cultură: „contracultura". De unde, începutul unei noi tradiții culturale și literare, al unor noi principii și dogme, proces circular reluat de la capăt. Eșecul antiliteraturii devine deci de două ori fecund: a) literatura își salvează existența; b) dînd naștere unei noi forme de existență literară. Punctul nodal al acestei dialectici interioare este pragul excesului, limita la care poezia, esența literaturii (V, 4) se sufocă, cînd evadarea și eliberarea de cultură devin o necesitate absolută. Dar emanciparea se face tot pe un fond cultural și totdeauna cu elemente recuperate din cultura anterioară; nu poate exista conștiința poeziei „primitive" naive, de pildă, fără existența unui fundal de cultură pe care să se profileze și să-și definească, prin contrast, identitatea.

Recunoașterea acestei situații: căderea continuă în literatură este exprimată printr-o serie de „locuri comune" tipice

antiliterare Toate exprimă o conștiință foarte precisă a revenirii inevitabile, fatale, la literatură. Variații pe o temă unică: absența este creatoare, vidul presupune o plenitudine, lacuna împlinește ș.m.d.p.

Revendicarea negării creatoare are loc încă la nivelul limbajului, conceput ca o comunicare a noncomunicării: *J'écrivais des silences, je notais l'inexprimable,* în genul Rimbaud *(Une saison en enfer).* Limbajul negației constă în „lipsa și lacuna care creează" (Valéry), în „vocile liniștii" (Malraux), în „a vorbi despre *l'Innomable*" (Beckett) etc. Elogiul tăcerii, care se spune și se scrie mereu salvează literatura. Ea se refface constant, la polul opus, asemenea unei umbrele întoarse pe dos (clișeu și acesta).

În mod analog, a scrie despre nimic (Mallarmé, *Igitur)* devine obiectul esențial al scriiturii. A scrie pentru a spune că nu poți să scrii, a simți nevoia de a scrie fără să știi ce să scrii, a scrie pentru a nu spune nimic, a scrie fără a fi scriitor, a scrie, în sfîrșit, împotriva literaturii este moartea, dar și apoteoza scriiturii invincibile. Devine mai ușor, în această perspectivă, să scrii despre antiliteratură decît despre literatură.

Faimoasa temă a „cărții despre nimic" (Flaubert, *Corr.,* 16, jan. 1852) cu destul de numeroși antecedenți: medievali (Wilhelm IX de Aquitaine), baroci (Lope de Vega, Voiture, Rochester, *Poem on Nothing)* propune același pariu imposibil: o carte fără temă, fără autor, fără cititor, care se face singură (Mallarmé, *fait, étant)*[129], dar fără să-și propună acest lucru. O carte despre nimic este în același timp o carte totală (IV, 2); cuprinzîndu-le pe toate, ea face inutile toate cărțile; neantul și supraabundența se confundă. Cine a citit și „știe" toate cărțile nu mai poate scrie nici o carte. Biblioteca anulează cartea cu care se contopește (Borges).

Ideea centrală este limpede: totul sfîrșește, revine, recade în literatură. Conștiința acestei circularități sfîrșește, revine, recade în literatură. Ea este foarte vie în întreaga literatură și critică de „avangardă". La poeți și scriitori ea este resimțită după împrejurări ca un paradox inevitabil, calamitate compromițătoare (E. Ionesco)[130], fatalitate tragică (A. Arthaud)[131], nu fără o bună doză, în numeroase cazuri, de convenție și afectare. La critici se observă trei atitudini convergente: una, curentă, este de simplă consemnare a fenomenului clasat la rubrica adevărurilor indiscutabile. O a doua constată că literatura este „singura care poate să-și spună vidul", mo-

dalitatea însăşi a imposibilului (R. Barthes)[132]. O a treia, în sfîrşit, demască imposibilitatea, deci „impostura" antiliteraturii (R. Picard)[133]. Banalizarea problemei a devenit evidentă.

În mod analog, *non* sau *antipoezia* se transformă în poezie. Este o simplă variantă verbală a aceleiaşi situaţii circulare. Conştiinţa sa ajunge la maturizare deplină la Mallarmé, adept al poeziei absenţei şi mai ales a negaţiei accidentului şi anecdoticului în poezie. De unde definiţia negativă a poeziei *en creux*: „poezia non poeziei", formulă şi ea curentă la poeţii şi criticii de avangardă. Mulţi au conştiinţa limpede că practică antipoezia şi antiliteratura cu metode poetice şi literare, cu un minimum de organizare al poemului suprarealist, a dicteului automatic, de pildă[134]. Aceşti „anti-poeţi" sunt deci „poeţi fără voie." Şi această etichetă are circulaţia sa, ca şi formulele conexe: „antiromanul" care devine roman, „antiteatrul" care devine teatru etc. Situaţia, generală, este bine cunoscută şi teoretizată: „antiarta" devine artă, stil, „frumos" cu sensul schimbat etc.

Bucla ideii de literatură, a naşterii şi „morţii" sale, în felul acesta se închide. Am parcurs întregul ciclu pentru a descoperi că antiliteratura nu este, de fapt, decît cel din urmă avatar al ideii de literatură, ultima sa definiţie existentă. Ea are o îmbătrînită semnificaţie esenţială: 1) Lărgeşte enorm sfera literaturii şi a literarului; 2) Această lărgire constă în redefinirea ideii de literatură prin concepte negativ (= literatură neliterară); 3) Conceptele negative au rolul pozitiv de a înţelege mai bine literatura; devalorizînd-o, o consolidăm în sens invers; 4) Moartea, dispariţia literaturii şi deci antiliteratura sunt de fapt imposibile; ideea de literatură îşi verifică din nou rezistenţa şi eficienţa. Refuzul de a accepta distrugerea literaturii este profund şi invincibil. Nimeni nu renunţă la ea. Scriitorul nu crede, de fapt, *decît* în literatură (cazul unui Kafka, de pildă este simbolic)[135]. „Atacul" împotriva literaturii se soldează cu un eşec total şi criticii lucizi au reţinut, la timpul lor, acest fapt.[136] Chiar atunci cînd nu mai sunt interesaţi de literatura propriu-zisă, ci doar de problema sa, ideea de literatură nu numai că nu moare, dar i se insuflă — în acest mod — o nouă vitalitate.

IX

MODEL FINAL

La sfîrşitul acestui lung şi sinuos periplu hermeneutic o primă observaţie se impune cu forţa evidenţei: bogăţia de sensuri şi semnificaţii a ideii de literatură este atît de mare, ea înseamnă atît de multe lucruri în acelaşi timp, încît fără un efort energic de clarificare „literatura" riscă să rămînă pentru totdeauna o idee confuză, nebuloasă, plină de ambiguităţi, diluată şi pulverizată. În plus, o idee care se „face" mereu. Unii se resemnează în faţa acestei situaţii, ba chiar resping orice chemare la ordine: „O serie de ambiguităţi a fost norocul său (al ideii de literatură *n.n.*). Este posibil ca un efort de clarificare s-o piardă pentru totdeauna"[1]. Enorma bogăţie semantică a ideii de literatură *poate* şi *trebuie* totuşi organizată şi clarificată. Pluralitatea, mobilitatea şi relativitatea sensurilor şi semnificaţiilor sale oferă un fir conducător pe care ne-am străduit să-l urmărim cît mai ferm şi suplu cu putinţă. Ideea de literatură este, într-adevăr, plurală, proteică, mereu definită şi etern nedefinită. Dar riscul distrugerii sale printr-o hermeneutică sistematică este exclus. Totul depinde de acceptarea sau respingerea preconceptelor de bază ale metodei hermeneutice folosite. O scurtă recapitulare, la capătul unei atît de lungi expuneri, care poate face ultat punctul de plecare, devine necesară.

Mai întîi este evident că totalitatea semnificaţiilor ideii de literatură se grupează în jurul unor sensuri de bază, traduse prin definiţii-tip, stabile. În terminologia noastră, fiecare accepţie de bază are o valoare de constantă, de invariant teoretico-literar. Chiar şi definiţiile cele mai fanteziste şi mai personale se reduc, în ultimă analiză, tot la un număr de formule-tip ce pot fi inventariate şi descrise cu toată claritatea. Sensurile de bază ale ideii de literatură sunt deci constante,

permanente. Despre literatură s-a spus și se spune mereu, în mod inevitabil — din cauza logicii procesului structural, care prezidează întregul sistem al ideii de literatură — mereu aceleași lucruri. Terminologia uneori se schimbă, dar esența rămîne aceeași. Aceste definiții-tip cu caracter de invariant implică un anumit reducționism a cărei necesitate este în același timp intrinsecă (accepție semantică ireductibilă) și metodologică.

O a doua observație — care contrazice în mod direct aparenta tradiție istorică, opiniile consacrate etc. — privește coexistența și simultaneitatea accepțiilor de bază, invariante. Toate definițiile ideii de literatură coexistă, în mod explicit sau implicit (dezvăluite în acest caz prin hermeneutică), de la început și pînă la sfîrșit, de la prima atestare terminologică pînă la formele cele mai moderne și de avangardă. Nici o definiție nu elimină pe alta. Coexistența lor este în același timp istorică și metodologică. Ideea de literatură are deci aceeași prezență plurală în oricare din fazele sale. Actualizarea sensurilor clasice, erudite, este — evident — rezultatul lecturii noastre simultane actuale. Dar ea n-ar fi fost posibilă dacă aceste sensuri n-ar fi existat, fie și în stare latentă, în toate compartimentele sistemului ideii de literatură. Aceasta le scoate la lumină, în mod riguros, unul după altul.

Foarte important este și comportamentul circular (cunoscut) al ideii de literatură. Privită de sus, „literatura" pare să se învîrtă în cerc, în interiorul unui model fundamental tautologic. „Literatura" pare să spună doar unul și același lucru, noțiune sinonimică prin excelență. Fiecare din accepțiile sale (adevărate dublete semantice) poate recupera, în sensul său, pe toate celelalte accepții, pe care le reduce, de fapt, la un singur sens de bază, unic și totalizant în același timp: *literă — scriere — carte* = totalitatea literelor, scrierilor, cărților. Toate sensurile pleacă și se întorc invariabil la *literă*. Literatura este domeniul a *tot* ce s-a scris, *tot* ce s-a scris este literatură, literar este *tot* ce se va scrie etc. Specificul și autonomia, la fel, sunt mereu afirmate, pierdute și recunoscute etc. Literatura *este* ceea ce ea însăși a spus și spune că este, într-o accepție unică diversificată.

Acest „fixism" nu elimină cîtuși de puțin realitatea și perspectiva istorică. Ideea de literatură are, evident, o istorie (care urmează a fi scrisă cu atenție). Două observații sunt de pe acum necesare: 1) În funcție de diferite contexte istorice toate sensurile și semnificațiile se dovedesc foarte variabile ca frecvență, unele mai puternice și dominante, altele mai slabe și marginale. Ele nu se elimină unele pe altele, dar suferă un proces de ierarhizare, de afirmare și ocultare. Toate definițiile sunt legitime, dar nu toate au aceeași actualitate istorică; 2) Hermeneutica noastră „fotografiază" ideea de literatură doar în stadiul său actual, așa cum a produs-o istoria sa de pînă acum. Dar nimic nu oprește ca în viitor să apară noi accepții și deci noi definiții. De *litere* se poate „agăța", ca într-un cuier, orice. Seria este deci deschisă. *Antiliteratura* este un produs modern. Alte formații sunt însă la fel de posibile, urmînd a fi recuperate de hermeneutica ideii de literatură pe măsura apariției lor.

Suntem acum mai bine pregătiți să acceptăm și să înțelegem ideea de model a ideii de literatură. Ea este o construcție pur hermeneutică a cărei existență a fost anticipată și sugerată în repetate rînduri și de-a lungul acestei expuneri (de ex.: III, 2, 4; IV, 6, 11; VIII, 3, 2). Acest model urmează să grupeze într-o structură unitară totalitatea sensurilor și semnificațiilor ideii de literatură. Caracterul de structură unitară este asigurat, cum știm, de realitatea interdependenței funcționale a elementelor sale. Multe detalii suplimentare pot fi posibile, dar schema rămîne fundamental aceeași. Ceea ce nu înseamnă că acest model nu este deschis, perfectibil, în funcție de noi situații și contexte istorice, deoarece ideea de literatură este ea însăși deschisă. Construcția noastră este deci tranzitorie; timpul și noile contribuții o vor îmbogăți și perfecționa cu certitudine. Dar este foarte puțin probabil ca schema de bază să se modifice radical, să capete o nouă configurație, total schimbată.

Artificiu pur euristic (aspect ce nu poate fi deajuns subliniat) ideea de model al literaturii are, trebuie reamintit, adversari și partizani. Unii, dintr-o perspectivă istorico-pozitivistă o consideră o „utopie îndepărtată"[2]. Am înregistrat și alte proteste din perspectivă „comparatistă"[3]. Mult mai interesante sunt o serie de anticipări, unele din direcție lingvistică și culturală, gen Lotman[4] sau Segre[5]. Altele au la bază încercări de tipizare a literaturii, în sensul Veselovski-Propp. Tradiția reflexiei estetico-literare dă soluții filozofico-fenomenologice. Ele propun, în general, scheme descriptive, fie terminologice, fie de „proprietăți" specifice[6]. Procedeul modelizării dă rezultate și în cazul „descrierii" unei perioade istorice. Întreaga concepție despre literatură a lui Northrop Frye, bazată pe *patterns* și arhetipi, este modelizantă. El are chiar

noțiunea unei literaturi structurate *ab initio*[8], reductibilă deci la un model unic. Este o preocupare care se face resimțită cu destulă insistență și din perspectivă lingvistică, a actelor de vorbire[9], a formei și substanței în accepția Hjelmslev[10]. S-a propus și un model structuralist al sistemului literaturii[11], unul al literarității[12] etc. Există și alte soluții, organiciste, de pildă. Întreprinderea noastră se înscrie într-un cadru de preocupări care are legitimitatea și tradiția sa.

Subliniem în același timp că modelul pe care-l propunem mai jos are (după cum am amintit și în indicațiile metodologice introductive) „personalitatea" sa bine distinctă. El nu copiază, nu imită și nu „seamănă" cu nici un alt model existent al literaturii și al ideii de literatură. Modelul nostru face, în același timp, un efort maxim de a reduce o masă enormă de sensuri și semnificații, multe heteroclite, la disciplina unui ansamblu supus unei legi unice. Este vorba de o schemă care tinde să articuleze sistematic *toate* elementele ideii de literatură[13]. Imaginăm acest model ca o *structură* compusă din *straturi* și *nivele* după cum urmează. Fiecare compartiment se poate constitui la rîndul său într-un model sau submodel.

1. Stratul originar

1. Literatura *scrisă* și *orală* = *totalitatea operelor scrise* (manuscrise sau tipărite) *și orale*, indiferent de conținut și calitate. Literatura = *littera (grámma)*, sens predominant esențial, constitutiv, inalienabil.

2. Literatura *sacră și profană* = totalitatea operelor *sacre* sau *profane (divinarum et secularium litterarum)*.

2. Stratul cultural

Literatura = grammatiké (litteratura apoi *grammatica)*: învățarea scrisului și cititului, prin extensiune: învățătură, cultură, educație intelectuală, studii literare. *Literatura = cunoaștere, cultură* transmisă oral apoi în scris; sens fundamental cu semnificații diversificate, toate în sfera acumulării intelectuale și a înnobilării și „umanizării" spiritului.

1. *Gramatica* = instrument eminamente cultural
2. *Cultură enciclopedică*
3. *„Artă liberală" (ars liberalis)*
4. *„Studii umaniste" (litterae humaniores, studia humanitatis)*.
5. *„Litere bune" (bonnae litterae)*

3. Stratul cantitativ

Literatura = totalitatea scrierilor. Toate transmit și organizează conștiințele, cultura. Accepții convergente:

1. *Scrierea ca act de cultură*
2. *Cartea ca literatură*
3. *Biblioteca literaturii*
4. *Bibliografia literaturii.* Începutul studiilor literare.
5. *Categoriile culturii literare:* sens spațial și temporal *(reslitteraria)*, cantitativ și calitativ: *toată* literatura = *esența* literaturii.
6. *Totalitatea literaturii*, în sens extensiv maxim: populară, de masă, paraliterară.

4. Stratul specific

Literatura = creație orală și scrisă specific estetică. Sens constituit printr-o permanentă și radicală disociere, tot mai programatică și mai accentuală, a *poeziei* (= specific literar) de *literatură* (= cultură literară). *Poezia* preia prin autonomizare toate valențele estetice ale *literaturii* pe care tinde s-o elimine. Etape constitutive:

1. *„Literele frumoase"*. Inițial în sens cultural, științific, tradițional *(belles lettres)*.
2. *„Literatura frumoasă"*. Specificitatea în sens estetic se precizează.
3. *Literatură sau poezie?* Placa turnantă a ideii de literatură. Disociere tot mai programatică, mai accentuată a *poeziei* de *literatură* (= cultură).
4. *Literatura poetică sau poezia (Poésie, Dichtung, Dichtart, Poetry).* Substituirea și absorbirea „literaturii" de către „poezie" este definitivă.

5. *Arta literară* (= creație, arta cuvîntului). *Literatura = (poezia) arta de a scrie, de a compune.*

6. *Specificul literar* (= frumos, esență, puritate literară). Sinonime: poeticitate, literaritate, limbaj literar, semn, sens, semnificație, text, comunicare.

7. *Autonomia literaturii* (= delimitarea de toate domeniile nepoetice, nespecifice, neartistice). Polarități și disociații tipice: cultivat/necultivat, natural/artificial etc. Disocierea de versificație și proză[14].

5. Stratul heteronomic

Literatura = domeniul valorilor concurente și exclusiviste exprimate în scris, care pun în discuție (și chiar în pericol) specificul și autonomia literaturii:

1. *„Republica literelor" (Respublica litteraria).* Comunitatea profesional-intelectuală, savantă, cu funcție și vocație universală. Colectivitatea „literelor" evoluează în sens național (= *literatură națională*) și universal (= *literatură universală).*

2. *Literatura — fenomen social.* Literatura ca „expresie" și „instituție" socială. „Viața literară" ca formă specifică de socialitate.

3. *Literatura — fenomen economic.* Literatura ca profesie și industrie producătoare de bunuri de „consum" (literar și neliterar).

4. *Literatura — fenomen ideologic.* Literatura ca purtătoare de idei, activitate cultural-literară cu funcție ideologică în comunitatea cultural-socială.

6. Stratul ierarhic

Literatura = totalitatea scrierilor (culturale și estetice) supuse unei ierarhizări valorice. Stratificare și devalorizare inevitabilă:

1. *Literatură „inferioară"/„superioară":* gamă largă de criterii, cel estetico-poetic în netă minoritate.

2. *Subliteratura:* decăderea totală a literaturii de la condiția sa poetică.

7. Stratul genetic și autodestructiv

Literatura = totalitatea procedeelor care produc literatură prin autogeneză. Totalitatea procedeelor scrise, care suprimă din interior literatura. Nașterea și „moartea" literaturii. „Apariția" și „dispariția" sa:

1. *Literatura cu literatură:* literatura ca produs intrinsec al culturii și scriiturii.

2. *Literatura despre literatură:* literatura ca produs al literaturii vorbind despre ea însăși. Literatura ca obiect de poezie. Poezia poeziei.

3. *Literatura critică:* literatura ca studiu literar și metaliteratură. Literatura devine propria sa reflexie, teoretizare, critică. Identificare cu interpretarea sa hermeneutică.

4. *Antiliteratura:* negarea radicală (dificilă) a tuturor aspectelor culturale și heteronomice ale literaturii (= poezie). Mișcare circulară în vederea recuperării esenței „poetice", a „literarității". Variantă modernă: *aliteratura.* Situarea textului dincolo de ideea sau intuiția frumosului literar, poeticului, literarului etc. Antiliteratura redevine literatură.

*

Trei observații finale:

1. Deși perfectibil, acest model are avantajul asupra tuturor modelelor ideii de literatură existente de a fi fost scos hermeneutic, inductiv, pas cu pas, din „toate" textele care definesc explicit sau implicit literatura. Este o primă încercare de cuprindere a ideii de literatură în totalitatea sa, de la primele atestări textuale și pînă azi.

2. Modelul pe care-l oferim reprezintă, efectiv, o *nouă* definiție a ideii de literatură. Dar este vorba de o „noutate" de sinteză formulată nu intuitiv, printr-un act de „originalitate", ci concluzia logică a unei lungi demonstrații riguros argumentate și documentate.

3. Ideea de literatură este indisociabilă de ideea de cultură care o generează și o traduce în termenii „literei". Sensul tare, de bază, originar, al *literaturii* este *cultura scrisă.* Estetizarea este tardivă, oscilantă și exprimată mult mai bine de ideea de *poezie.* Nu se poate sublinia îndeajuns că literatura este, în primul rînd, un fenomen cultural. Imposibilitatea

unei teorii poetico-literare desprinsă de baza sa culturală este evidentă. Ideea de literatură depinde în mod esențial de existența, calitatea și nivelul bazei sale culturale. Orice atentat asupra bazei culturale reprezintă un atac direct și mortal asupra ideii de literatură. Pentru a apăra ideea de literatură trebuie deci apărată și dezvoltată, în primul rînd, baza sa culturală: o cultură reală, autentică, în cadrul căreia ideea de literatură să constituie o prelungire organică. O altă condiție a dezvoltării originalității ideii de literatură nu există. Alternativa este sincronizarea facilă, imitativă, compilativă, lipsită de orice valoare, stagnarea sterilă sau căderea în neant.

REFERINȚE

I. INDICAȚII DE METODĂ

1. Despre concepția noastră: Adrian Marino, cap. V, *Ideea literară*, în: *Critica ideilor literare* (Cluj, 1974), pp. 28—51; textul de față reia, într-o formă concentrată și într-o nouă redactare, toate ideile esențiale ale acestei „critici"; **2.** cf. Sigmund von Lempicki, *Geschichte der deutschen Literaturwissenschaft bis zum Ende des 18. Jahrhunderts* (Göttingen, 1920), p. 408; Hennig Brinkmann, *Mittelalterliche Hermeneutik* (Tübingen, 1980), p. 39; **3.** Constantin Noica, *Creație și frumos în rostirea românească* (București, 1973), p. 76; **4.** Walter v. Wartburg, *Französische Etymologisches Wörterbuch* (Basel, 1950), III, p. 248; Ernst Robert Curtius, *Etymologie als Denkform*, în: *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter* (Bern und München, 1984[10]), pp. 486—490; Henri Corbin, *Herméneutique spirituelle comparée*, I, *Swedenborg*; II, *Gnose ismaélienne*, în: *Eranos Jahrbuch*, XXXIII (1964), p. 71, 73; **5.** Atestare largă în perioada actuală, de ex.: Paul Zumthor, *Le Masque et la Lumière. La poétique des grands rhétoriqueurs* (Paris, 1978), p. 133; **6.** *Nomenclator Litterarius*. Ed. W. V. Ruttkowski (Berlin und München, 1980), p. 447; **7.** E. D. Hirsch, Jr., *Validity in Interpretation* (New Haven and London, 1974[5]), pp. 24—27; idem, *The Aims of Interpretation* (Chicago and London, 1976); **8.** Constantin Noica, *Devenirea întru ființă* (București, 1981), pp. 18—21; Adrian Marino, *op. cit.*, pp. 266—271; **9.** Adrian Marino, *Modelul ideii literare*, în: *Critica ideilor literare*, pp. 108—169; **10.** A. J. Greimas, *Sémiotique et sciences sociales* (Paris, 1976), p. 173; **11.** Friedrich Schleiermacher, *Sämmtliche Werke*, Dritte Abtheilung (Berlin, 1835), B. 3, p. 361; **12.** Adrian Marino, *Idee literară și constantă*, în: *Critica ideilor literare*, pp. 52—74; **13.** De ex.: Gérard Genette, *Introduction à l'architexte* (Paris, 1979), pp. 81—83; **14.** De ex.: René Wellek, *The Attack on Literature and other Essays* (Chapel Hill, 1982), pp. 140—141; Rolf Kloepfer, *Poetik und Linguistik* (München, 1975), p. 20; **15.** Ștefan I. Nenițescu, *Istoria artei ca filosofie a istoriei*, I. *Teoria criticii* (București, 1985), p. 35; **16.** Constantin Noica, *op. cit.*, p. 12; **17.** Friedrich Bouterweck, *Geschichte der Poesie und Beredsamkeit* (Göttingen, 1801), I, p. VI; **18.** Eugenio Coseriu, *Sincronía, diacronía e historia. El problema del cambio lingüístico* (Madrid, 1978[3]), p. 272; **19.** Problemă atinsă

et présentés par Joan U. Halperin (Genève-Paris, 1970), II, p. 575; **102.** Lautréamont, *Poésies*, II, in: *Oeuvres complètes* (Paris, 1969), p. 386; **103.** Tristan Tzara, *Oeuvres complètes* (Paris, 1975), I, p. 418; **104.** Claude Mauriac, *L'alittérature contemporaine*, p. 60; **105.** Un singur exemplu: Abbé de Saint Réal, *Lettre sur l'étude et les sciences*, în: *Oeuvres* (Paris, 1757), VI, pp. 237—245; **106.** I. E. Spingarn. Ed., *Critical Essays of the Seventeenth Century* (Oxford, 1957), I, p. 57; **107.** Diderot, *Oeuvres esthétiques*. Ed. Paul Vernière (Paris, 1968), p. 756, 758; **108.** Maurice Nadeau, *Documents surréalistes* (Paris, 1948), p. 159; **109.** cf. Gabriel Liiceanu, *Jurnalul de la Păltiniș* (București, 1983), p. 112; **110.** Roland Barthes. *Colloque de Cérisy* (Paris, 1978), p. 266; **111.** E. M. Cioran, *Écartelement* (Paris, 1979), p. 103; **112.** De ex. Harald Weinrich, *Drei Thesen von der Heiterkeit der Kunst*, in: *Arcadia*, 3 (1968), pp. 121—132; Adrian Marino, *op. cit.*, pp. 747—748; **113.** Pentru o primă orientare: Mircea Eliade *Histoire des croyances et des idées religieuses* (Paris, 1978), II, p. 53, 217—218; François Cheng, *Vide et plein. Le langage pictural chinois* (Paris, 1979); **114.** Stéphane Mallarmé, *op. cit.*, p. 370, 455; **115.** Maurice Blanchot, *La part du feu* (Paris, 1980), p. 327; **116.** Keats, *Poems and Selected Letters* (New York, 1962), p. 408; **117.** De ex.: Rabelais, *De la volupté*. Ed. Jacques Saint Germain (Paris, 1949), p. 195, 200; Ierrold E. Seigel, *Rhetoric and Philosophy in Renaissance Humanism* (Princeton, 1968), p. 43, 45; **118.** Maurice Blanchot, *L'espace littéraire* (Paris, 1955), p. 51, 314; 330; *Le livre à venir* (Paris, 1959), p. 318, 323; *La part du feu* (Paris, 1980), p. 312 etc.; **119.** Jacques Scherer, *Le „livre" de Mallarmé* (Paris, 1957), p. 2 (suite); Stéphane Mallarmé, *op. cit.*, p. 400; **120.** Citeva titluri semnificative: George Steiner, *Language and silence* (New York, 1967); Gilberto Mendonça Teles, *A Retorico do Silencio* (Sao Paolo, 1979); Christian L. Hart Nibbrig, *Rhetorik des Schweigens* (Frankfurt/M., 1981); **121.** Adrian Marino, *op. cit.*, pp. 748—749; **122.** Eugen Ionescu, *Nu* (București, 1934), p. 170; **123.** Idem, *Notes et contre-notes* (Paris, 1966), p. 190, 282, 331, 339; Emmanuel Jacquart, *Le Théatre de dérision* (Paris, 1974); **124.** Despre acest aspect (pp. 154—157), ca și despre întreaga problemă: Adrian Marino, *Antiliteratura*, în: *Dicționar de idei literare* (București, 1973), I, pp. 100—159. Acest text anterior, scris dintr-o altă perspectivă, nu are comun cu textul de față decît tema și o serie de idei. Redactarea este total diferită. **125.** Adrian Marino, *Recurență și circularitate*, în: *Critica ideilor literare* (Cluj, 1974), pp. 75—107; **126.** Mircea Eliade, *Aspects du mythe* (Paris, 1963), p. 93; *Le mythe de l'éternel retour* (Paris, 1969); **127.** Adrian Marino, *Les cycles de l'avant-garde*, in: *Les Avant-gardes littéraires au XXe siècle*, II, pp. 1043—1058; **128.** Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu* (Paris, 1954), II, p. 327; **129.** Stéphane Mallarmé, *op. cit.*, p. 372; **130.** Eugène Ionesco, *Journal en miettes* (Paris, 1967), pp. 114—115; **131.** cf. Maurice Blanchot, *Le livre à venir* (Paris, 1959), p. 48; **132.** Roland Barthes, *Essais critiques* (Paris, 1964), p. 131; **133.** Raymond Picard, *Nouvelle critique ou nouvelle imposture* (Paris, 1965), p. 139; **134.** André Breton, *Point du jour*, (Paris, 1970), p. 96; Tristan Tzara, *Le Surréalisme et l'Après-Guerre* (Paris, 1961), p. 19; **135.** Franz Kafka, *Journal*. Traduit et présenté par Marthe Robert (Paris, 1954), pp. 288—289; **136.** De ex. René Wellek, *Discriminations: Further Concepts of Criticism* (New Haven and London, 1970), pp. 49—50; idem, *The Attack on Literature*, in: *op. cit.*, pp. 3—18 (text din 1972); Roger Caillois, *Babel précédé de vocabulaire esthétique* (Paris, 1978), pp. 132—133 etc.;

IX. MODEL FINAL

1. Robert Escarpit, *La définition du terme „littérature"*, în: *Le littéraire et le social* (Paris, 1970), p. 272; **2.** Beda Alleman, *Strukturalismus in der Literaturwissenschaft*, in: *Ansichten einer künftigen Germanistik*. Hrsg. von Jürgen Kolbe (München, 1969), p. 151; **3.** Adrian Marino, *Le comparatisme des invariants: le cas des avant-gardes*, in: *Cahiers roumains d'études littéraires*, 1/1976, pp. 81—95; **4.** Youri Lotman, *La structure du texte artistique*. Tr. fr. (Paris, 1973); **5.** Cesare Segre, *Semiotica filologica. Testo e modelli culturali* (Torino, 1979), pp. 23—37; 39—44; **6.** De ex. Lawrence Lerner, *The truest Poetry. An Essay on the Question: what is Literature?* (New York, 1964); F. W. Bateson, *The Scholar Critic. An Introduction to Literary Research* (London, 1972), p. 62 sq.; L. B. Cebrik, *What is Philosophy of Literature*, in: *Clio*, IX (1979—1980), pp. 435—455; **7.** Stefan Zolkiewski, *Modelle der Gegenwartsliteratur in ihrem frühen Entwicklungsstadium*, in: *Positionen polnischer Literaturwissenschaft der Gegenwart*. Hrsg. Eberhard Dieckmann und Maria Janim (Berlin, 1976), pp. 225—241; **8.** Northrop Frye, *The Critical Path. An Essay on the Social Context of Literary Criticism* (Bloomington and London, 1973), p. 34; idem, *On Culture and Literature. A Collection of Review Essays*. Ed. and with an Introduction by Robert D. Denham (Chicago and London, 1978), p. 104; **9.** Richard Ohmann, *Speech Acts and the Definition of Literature*, in: *Philosophy and Rhetoric*, vol. 4, 1/1971, pp. 17—18; **10.** Guy Laflèche, *Petit manuel des études littéraires* (Montréal, 1979), pp. 32—33, 63—64; **11.** Robert Scholes, *Structuralism in Literature* (London, 1977[4]), p. 10; **12.** A. I. Greimas, etc. *Essais de sémiotique poétique* (Paris, 1972), p. 53 sq.; **13.** O primă schiță a acestui model, pe care versiunea de față o anunțează, în contribuția anterioară: *Pentru o hermeneutică a ideii de literatură*, în *Caiete critice*, 11/1982, pp. 5—6; **14.** Capitol publicat separat din rațiuni strict editoriale sub titlul: *Literatura: criterii (I)*, în: *Transilvania*, 6/1986, pp. 22—23, 45; *II. Literatura: polarități*, idem, 7/1986, pp. 24—26, 29, III: *Literatura: ficțiunea*, idem, 8/1986, pp. 18—20; IV. *Literatura: conștiința de sine*, idem, 10/1986, pp. 26—28; V *Disocierile literaturii*, idem, 11/1986, pp. 35—38.

Indice de autori

A

Abadie, Daniel 485
Abbt, Th. 198
Abelard 78
Abelson, Paul 515
Ablancourt, Perrot d' 387
Abrams, M. H. 405
Abu Ubaidah 306
Accame, Silvio 521
Acutis, Cesare 498
Addison, J. 120, 163, 292, 415, 509
Adhelm 114
Adorno, Th. W. 348, 498, 502, 505, 506, 508
Ahmatova, A. 348
Aimé-Martin, L. 143, 480
Aimericus 352
Alberti, L. B. 314, 509
Albertsen, L. L. 515
Alcuin 69, 374, 387
Alecsandri, V. 166, 219
Alexandre, C. 471
Alfieri, V. 244, 251, 477, 502, 522
Algarotti, Fr. 490
Alleman, B. 525
Alsted, J. H. 107
Althuser, L. 507
Ambrozie, Sf. 55, 83
Ampère, J.-J. 83, 472, 509
Amyot, J. 107, 113, 475, 477
Anaxagoras 47
André, P. 200
Andrès, G. 159, 307, 491, 501
Andres, Gregorio de 476
Angoulème, Emeric d' 400
Apollinaire, G. 187, 250, 369, 522, 523
Apollodor 142, 144
Apuhin, Albert 473
Apuleius 95
Aquino, Sf. T. d' 59, 134
Aragon, L. 514
Archilocus 55, 72
Aretino, P. 117
Arghezi, T. 236, 387
Ariosto, L. 110
Aristofan 120, 378
Aristotel 60, 76, 78, 81, 89, 118, 140, 141, 159, 160, 202, 208, 227, 268, 277, 355, 390, 391, 396, 433, 454, 480
Arnim, A. v 164, 484
Arnobius 118
Arnold, M. 88, 502, 508
Arntzen, H. 6
Arnulf 250
Aron, R. 336, 507, 508
Arp, H. 453
Arthaud, A. 457, 522
Assier, Al. 508
Athaeneus 426
Atkins, J. W. H. 516, 517
Atkins, G. M. 471

Aubigné, A. d' 432
Audax 36
Auerbach, E. 510, 517
Augenot, M. 485
Augustin, Sf. 34, 37, 39, 55, 63, 66, 68, 76, 77, 81, 82, 100, 102, 206, 271, 343, 355, 422, 423, 425, 464
Aulus Gellius 82, 86, 91, 101, 103, 108, 111, 133, 154, 203, 332, 374, 396, 406, 408, 425, 429, 434, 449
Ausonius 377, 387—389, 392
Autun, Honorius d' 290, 292
Avalle, D'Arco S. 498
Averroes 160
Aziza, Mohamed 487
Azorin 394, 413

B

Bach, J. S. 26
Bacon, F. 120, 144, 292, 295, 403, 518
Badiou, A. 508
Baechler, J. 507
Bagehot, W. 257
Bahtin, M. 25, 88, 206, 240, 244, 245, 267, 268, 276, 385, 489, 494, 495, 510, 511, 515, 519
Baillet, A. 151, 476, 477
Baldensperger, F. 502
Bally, Ch. 263
Balmès, Fr. 508
Balsamo, Luigi 480
Balzac, H. de 233, 322, 325, 330, 331, 333, 335, 344, 364, 492, 503, 505, 506, 507, 510
Bange, Pierre 503
Barante, P. de 301, 507
Barbaro, Fr. 290
Barbeyrac, J. 313
Barbu, E. 394
Barbu, I. 392, 498
Baretti, G. 123, 230, 482, 488
Baridou, Silvio F. 477
Barmeyer, Eike 487
Barou, Hans 502, 516
Barthes, R. 136, 214, 249, 253, 263, 265, 276, 279, 304, 307, 372, 380, 383, 407, 413, 417, 445, 450, 455, 458, 469, 488, 491, 495, 497, 500, 501, 514, 518—520, 523, 524
Bartoli, D. 488
Barwick, K. 472, 516
Bascon, W. R. 473
Basler, Otto 516
Basedow, J. B. 110
Bateson, F. W. 512, 525
Batteux, Abbé 178, 179, 183, 206, 248, 263, 516
Battista, G. 387
Baudelaire, Ch. 29, 201, 243, 250, 258, 338, 343, 351, 411, 442, 443, 468, 489, 485, 503, 507, 516, 519, 523
Bauer, G. 506
Baumgarten, A. G. 255, 264
Bayle, P. 84, 87, 289, 424, 472, 493
Bădescu, Irina 496
Beauvais, V. d' 93, 95, 142, 474, 479
Bec Christian 489
Beckett, S. 455, 457
Bede (Venerabilul) 100
Behler, Ernst 468, 474, 482, 490
Bell, Daniel 509, 510
Bellemin, N. J. 498
Benda, J. 252, 426, 495
Bénichon, P. 516
Benjamin, W. 505, 516
Benoit, Saint 479

Benson, L. D. 470, 477
Bentley, R. 504
Benveniste, E. 471, 497
Bergerac, Cyrano de 424
Bernard, Sf. 200, 202, 422, 423
Berni, F. 107
Bertaux, P. 490
Bertola di Giorgi, A. G. 196, 220
Bertram, J. F. 178
Best, Otto F. 488
Besterman, Th. 481
Bethune, E. de 374
Bettinelli, S. 200, 393, 489, 499, 517, 522
Betz, L. P. 293
Beugnot, B. 480, 513
Bèze, Th. de 388
Biatostocki, Jan 509
Billen, J. 504
Birt, Th. 469, 478, 479, 502
Bishop, J. P. 499
Birlea, Ovidiu 484, 515
Blaga, L. 361, 454, 497, 511
Blair, H. 179, 484, 487, 516
Blanchot, M. 133, 134, 137, 221, 237, 249, 416, 445, 447, 455, 491, 494, 495, 514, 524
Blecker, C. J. 479
Blois, P. de 78
Blok, A. 348
Bloomfield, L. 273
Blount 98
Blum, R. 481, 486, 506
Blumenberg, Hans 478, 478, 521
Boccacio, G. 90, 495
Boccalini, Traiano 477
Bock, J. G. 246
Bodmer, J. J. 234, 294, 410, 481, 492, 518, 519
Boeckh, A. 16
Bogatyrev, Petr 484
Boileau-Despréaux, N. 294, 390, 396, 424, 439
Bojtar, E. 498, 510
Bollème, G. 485, 506
Bollen, J. 485
Bollioud-Mermet, L. 427, 486
Bologa, Dr. V. 95, 474
Bonacini, Claudio 488
Bonald, L. de 291, 301, 312, 500, 502, 522
Bonaventura, Sf. 130, 131, 247, 479
Borel, P. 232, 493
Borges, J. L. 100, 130, 136, 137, 143, 371, 372, 378, 380, 387, 414, 457
Borgese, G. A. 507
Borinski, K. 495
Bos, Ch. du 413
Bossero, M. 488
Boswell, J. 292, 487, 504
Botfield, B. 474, 480
Botrel, J.-Fr. 484
Bottiger, K.-A. 478
Boufflers, St. 493
Bouhours, Abbé 395, 425
Bouterweck, F. 25, 226, 239, 255, 404, 467, 488, 491, 494
Bower, E. W. 5, 7
Boüard, Michel de 474
Bower, E. W. 472, 473
Bowra, C. M. 470
Bömer, Franz 517, 518
Böttiger 117
Branch, Erich 514
Braun, G. 503
Bray, René 490, 522
Breitinger, J. J. 493
Brecht, B. 391
Bremond, H. 251, 495
Brentano, C. 225
Breton, A. 213, 522, 524

Brinkmann, H. 467, 518
Brockhaus 98
Brockmaier, P. 490
Brooks, C. 518
Brown, P. M. 476
Browne, R. M. 497
Bruce, F. F. 479
Brummer, H. 479
Brunet, J.-Ch. 481
Brunetière, F. 202
Bruni, L. 83, 87, 108, 312, 395
Brunner, H. 470
Bruno, G. 292, 522
Brunot, F. 496, 522
Bruns, G. L. 512
Bruyne, Ed. de 489, 492, 493, 521
Buck, A. 476, 479, 486, 503, 517
Budé G. 36, 79, 81, 92, 100, 106, 186, 194, 202, 473, 475, 476
Buffon, J. L. L. de 234
Buoncompagni 450
Bure, G. F. de 146
Burton, R. 513
Bury, R. de 387
Butor, M. 427, 478
Bühler, Kurt F. 265, 512
Bürger, Christa 501—506, 511
Bürger, Peter 501, 502, 511

C

Caesar, J. 422
Caille, J. de la 480
Caillois, R. 233, 234, 297, 488, 493, 494, 525
Calepinus 82
Callimachus 392, 425
Calvel 496
Campana, A. 476
Camoens, L. de 166
Canteri, A. 493
Caracciolo, L. A. de 319
Caracostea, D. 242
Caragiale, I. L. 383
Caramuel, S. 417
Carducci, G. 503
Carlson, Anni 503, 520
Carpentier, Rhys 470
Carrilo y Sotomayor, L. 395
Carlyle, Th. 123, 491, 503
Cascales, Fr. 241, 494
Cassian 65, 69
Cassiodorus 68, 70, 77, 90, 100, 101, 102, 106, 111, 126, 127, 177, 193, 199 375
Castelvetro, L. 264
Castiglione, B. 194
Castorina, Em. 489
Castres, S. 481, 486
Catul 91, 216
Cave, Terence 482, 493, 513
Călinescu, G. 328, 342, 413, 427, 428, 489, 503, 505, 508
Cebes 82
Cebik, L. B. 525
Cecchetti, Dario 475
Cerna, Panait 506
Cervenko, M. 510
Chadwick, K. N. 470
Chadwick, M. H. 470
Chambers, E. 95, 521
Chamfort, N. 29, 378, 449, 543
Chapelain, J. 87, 235, 493
Chapman, J. W. 505
Charlier, G. 504
Chartres, T. de 108, 142
Chasles, Ph. 443, 523
Chateaubriand, F. R. de 380, 501, 514
Chaucer, G. 135
Chenu, M. D. 517, 521
Chévrier, J. 480
Chich, Jii 86

Chollet, R. 510
Cicero, M. T. 36, 37, 39, 55, 58, 75, 76, 77, 80—84, 90, 91, 102, 103, 104, 105, 108, 117, 154, 157, 159, 184, 185, 186, 189, 208, 211, 231, 252, 262, 311, 355, 394, 402, 437, 473, 476
Cim, Albert 522
Cioran, E. M. 439, 452, 523, 524
Ciorănescu, Al. 478, 496
Claudel, P. 127, 193, 478, 479
Clément, P. 406
Clerval, A. 488
Cocteau, J. 254
Cohen, G. 477
Cohen, J. 510
Coleridge, S. T. 119, 169, 240
Collant, J. 472, 517
Colletet, G. 512, 515
Collins, A. S. 504, 505
Collison, R. 474
Comenius, A. 133, 142
Commodianus 63
Compagnon, Antoine 499, 513, 518
Comte, A. 107
Condillac, E. B. de 230, 517
Constant, B. 301
Contenau, G. 469, 506
Corbin, H. 467
Corneille, P. 211
Cornford, F. N. 521
Corrozet, G. 388
Corte, Fr. della 474, 517
Corti, M. 283, 285, 498
Coseriu, E. 25, 240, 265, 266, 467, 494, 496, 498, 501
Coteanu, I. 266, 494, 496
Courcelle, P. 515
Courtrai, Siger de 491
Crane, R. S. 507
Crasso, Lorenzo 486, 487
Crates din Mallos 140, 227, 400, 482
Cresci, G. F. 191
Crescimbeni, G. M. 289
Croce, B. 84, 212, 214, 222, 238, 246, 251, 252, 255, 256, 260, 314, 327, 328, 343, 379, 393, 414, 474, 488, 489, 490, 492, 495, 496, 500, 502—505, 508, 514, 516, 519, 520, 523
Crohmălniceanu, Ovid S. 519
Curtay, J.-P. 512
Curtius, E. R. 23, 375, 467, 511, 515, 516, 521
Cusanus, N. 436, 472

D

Daiches, D. 492
D'Alembert, J. R. 93, 99, 293, 430, 473, 477, 486, 489, 499, 500, 502
Dali, S. 127
Daly, L. As. 481
Darmon, J.-J. 501
Dante, A. 43, 90, 96, 145, 165, 189, 199, 202, 206, 211, 218, 228, 334, 355, 376, 392, 417, 498
Dällenbach, L. 468
Debray-Genette, R. 514
Decembrio, A. 184, 290, 313
Delacroix, E. 248
De la Nauze, L. J. 472
Delbouille, M. 470
Delille, J. 96
Delon, Michel 474
Delepierre, O. 513
Deleuse, G. 511
Demetrios 194, 199
Demetrios Faler 120
Democrit 189, 203, 312
Denham, R. D. 525
Denina, C. 142, 159, 233, 475, 476, 477, 492, 499, 503, 505, 512
Denis, M. 522
De Püs, A. 392
Derrida, J. 40, 404, 469, 473, 497, 509, 515, 518, 520, 521
Descartes, R. 26, 213, 227, 437, 437, 440
Deschamps, E. 479, 511
Desfontaines, Abbé 489
Desnos, R. 451
Desportes 522
Destutt de Tracy, A. 335, 507
Dibdin, Th. F. 388, 521
Diderot, D. 93, 200, 246, 250, 257, 331, 380, 412, 430, 473, 477, 480, 488, 489, 492, 504, 505, 510, 514, 518, 519, 521, 522, 524
Dierse, Ulrich 474, 476
Dijk, T. van 283
Dilthey, W. 402, 518, 519
Diodor 71, 138, 142, 144, 145, 390
Diogene 292
Diogenes Laertios 47, 55, 80, 84, 138, 282, 369, 374, 381, 384, 420, 437, 449
Diomedes 76, 394
Dionis din Halicarnas 194, 241, 266
Dionysios Thrax 34, 394, 400
Diringer, D. 478, 479, 506
Dobschütz, E. von 471
Dolce, L. 187
Doleti, St. 469, 476, 486, 504
Domodocus 89
Donati, Al. 477, 502
Dragomirescu, M. 8, 119, 214, 217, 244, 256, 343, 404, 491, 494, 496, 508
Du Bellay, J. 155, 262, 322, 473
Dubois J. 501, 508, 522
Du Bos, Abbé 263
Du Cange 469
Duchack, Otto 489
Ducrot, O. 500, 505, 511
Du Fresnay, Ch. A. 388
Du Marsais, C. C. 42, 383
Dumézil, G. 471, 472, 520
Duncan, H. D. 501
Dupriez, B. 265
Durey de Noinville, J. B. 472, 480

E

Eagleten, Terry 507, 508
Eastman, Max 518
Eaton, Trevor 497
Eberhard, J. A. 486
Eckermann, J. P. 90, 224
Egger, Max 488
Ehrard, Jean 486
Eichenbaum, B. 245, 253
Eichendorff, J. von 221
Eichorn, J. G. 211
Eisenstein, E. L. 499
Eliade, M. 5, 8, 97, 249, 468, 470, 471, 472, 497, 520, 522, 524
Eliot, T. S. 28, 88, 91, 406, 413, 468, 473
Eluard, P. 213, 490
Emerson, R. W. 371, 512, 519
Emiliani-Giudici, P. 123, 242, 494
Eminescu, M. 158, 218, 219, 221, 242, 258, 323, 334, 381, 387, 413, 503
Empedocle 208
Empson, W. 497
Enescu, R. 480

Engels, Fr. 302, 323, 336, 340, 344, 500, 502, 504, 507, 508
Engelsing, R. 488
Ennodus 392
Epicur 98, 528
Erasmus 42, 59, 69, 93, 94, 103, 104, 106, 108, 111, 113, 114, 122, 143, 177, 184—186, 291—293, 298, 372, 378, 475, 477, 478, 485, 486, 489, 500, 502
Erlich, V. 494, 498
Ermatinger, E. 240, 494
Ernout, A. 468, 471
Escarpit, R. 6, 123, 283, 319, 469, 470, 477, 482, 498, 500, 505, 508, 509, 511, 512, 520, 521, 525
Eschenburg, J. J. 146, 516
Eschil 44
Esenin, S. 348
Esop 187, 378
Estienne, R. 76, 139, 166, 292, 472, 476, 514
Etiemble, J. 233
Etiemble, R. 23, 233, 291, 293, 297, 468, 474, 487 489, 496, 499, 508, 511
Euripide 44, 384
Eusebiu 146
Even-Zohar, J. 277, 498, 510, 511

F

Fabian, B. 516
Fabricius, J. A. 146
Faguet, E. 412
Fairbank, A. 488
Fajardo, S. 297
Fambach, O. 482, 491, 516
Fayolle, R. 477, 503
Febvre, L. 488
Fechter, P. 491
Feijóo, B. J. 395, 437
Felix, M. 69, 128
Fénéon, F. 448, 523
Fenollosa, E. 193, 225
Ferrara, F. 498
Feuchtersleben, E. Freih. v. 505
Féval, P. 169, 170, 485
Fichte, J. G. 145, 330, 339, 428, 480, 485, 520
Ficino, M. 289
Fidao, J. E. 511
Fiedler, K. 252
Filière, A. P. 449
Filodem din Gadara 211
Finnegan, Ruth 470, 520
Fioretti, B. 492
Firmianus Maternus 70
Fischer, Manfred S. 476
Flaubert, G. 97, 98, 125, 132, 136, 137, 144, 233, 235, 237, 238, 245, 250, 252, 257, 263, 311, 371, 374, 378, 415, 426, 428, 431, 440, 442, 443, 474, 479, 493, 494—496, 499, 514
Florescu, V. 8, 473, 475, 482, 487, 489, 496, 520, 523
Flügel, E. 518
Fochi, A. 487
Focillon, H. 252
Foltin, H. Fr. 484, 505, 511
Fontaine, F. 441
Fontaine, Jacques 472
Fontanier, P. 261, 263, 520
Forcellini 469, 472, 473
Formey, I. M. S. 144, 481, 493, 499, 516
Forsters, G. 488
Foscolo, U. 105, 307, 312, 330, 377, 411, 475, 497
Foucault, M. 514
Fourmont, E. 295

Fournival, Richard de 142
France, A. 322, 384, 388, 412
Franklin, B. 168
Frattini, A. 475
Frege, G. 272
Freund, W. 482
Friedel, Egon 515
Friedländer, P. 512
Friedrich II 295
Fries, J. J. 147
Frye, N. 40, 94, 111, 130, 372, 395, 461, 474, 476, 510, 519, 525
Fumagalli, Giuseppina 490, 522, 523
Furet Fr. 486, 491
Furetière, A. 82, 83, 98, 107, 123, 135, 137, 182, 184, 225, 253, 291, 371, 376, 384, 395, 397, 405, 485, 486

G

Gaborian. E, 169
Gadamer, H.-G. 249, 267, 495
Gallo, E. 493
Ganz, S. 470, 473
Gardiner, A. H. 469, 471, 479, 510
Garguilo, R. 501
Garland, John of 241, 422, 492, 518
Garnier, J. J. 501, 519
Garve, Chr. 292, 483
Garzoni, Th. 321, 424, 521
Garzya, Antonio 474
Gaskell, Philip 481
Gaster, M. 151, 165, 166, 481
Gaterer, J. C. 505
Gauss, H. J. 509, 510
Gautier, Léon 514
Gedicke, Fr. 478
Geffecken, J. 521
Genette, G. 23, 137, 265, 281, 283, 373, 380, 413, 467, 480, 498, 512—515, 519, 520, 523
Genoa, Giovanni de 98
Genthe, F. W. 514
Georgescu, Tistu N. 480
Gerl, Hanna-Barbara 472
Gerson, J. 387, 445
Gerstemberg, H. W. v. 226, 291, 493, 497
Gervinus, G. G. 221, 222, 255
Gessner, C. 142, 147
Geto, G. 490
Ghellinck, J. de 471, 478, 482, 493
Gherea, C. Dobrogeanu 302—303, 338
Ghiberti, L. 192
Ghilini, G. 490
Gibbon, E. 486
Gibert, P. 515
Gide, A. 234, 236, 372, 436, 493
Giesz, L. 484, 511
Gil, Luis 493, 520, 521
Ginguené 477
Giorgi Bertola A. di 275
Giraldi Cinzio, G. B. 196
Girardin, Saint-Marc 502
Giraudoux, J. 384
Giustiani, Vito R. 514
Glunz, Hans H. 482
Godwin, W. 293
Goebel, G. 6, 477, 491, 523
Goethe, J. W. v. 90, 119, 130, 156, 209, 215, 218, 221, 224, 226, 238, 240, 251, 257, 314, 330, 331, 333, 339, 343, 353, 358, 364, 372, 374, 391, 420, 421, 426, 430, 432, 443, 449, 450, 479, 490, 491, 494, 505, 519, 523
Goetz, G. 468, 475

Goff, Jacques le 499, 506, 509
Goldmann, L. 303, 500, 507
Goldsmith, O. 246, 291, 292, 506
Golino, Enzo 509
Goncourt, fraţii 236, 250, 325, 440
Goody, Jack 469, 470
Gorgias 227
Gottlieb, Th. 481
Gottschall, R. 305, 501
Gottsched, J. Chr. 98, 99, 182, 186, 290, 299, 340, 362, 401, 474, 483
Gourmont, R. de 235, 512
Gournay, M-lle de 393
Göres, J. 164, 291, 484, 493
Gracián, B. 425
Gracq, J. 441
Gramsci, A. 507, 514
Graña, César 511
Granet, Fr. 480, 488, 521
Grant, R. M. 520
Grasset, B. 123, 521
Grasso 98
Grayson, Cecil 509
Grégoire de Tours 86, 101, 355
Greimas, A. J. 467, 525
Grigore cel Mare, Sf. 68, 103, 131, 422, 423
Grimm, fraţii 166, 250, 294, 504
Gröber, G. 478
Guatari, Felix 511
Gudeman, J. E. A. 473, 517
Gueintz, Chr. 388
Guenier, Nicole 505
Guéret, G. 487
Gui, B. 146
Guillemin, A. M. 493, 521
Guiraud, P. 516
Gunkel, H. 515
Gutzkow, Karl 485
Guyer, Foster E. 482

H

Haacke, W. 485, 488, 500
Haas, Hans Egon 484, 494
Hajnal, Istvan 487, 513
Hallam, H. 518
Hamann, J. G. 247, 261
Hamburger, Käte 496
Hamon, Pierre 507
Hardison Jr., O. B. 483
Hariton (Herseni), T. 503
Hart, James D. 506
Hart, Nibbrig, Chr, L. 524
Harveng, Ph. de 37, 83
Hasdeu, B. P. 163, 165, 385
Hauréau, B. 472
Havelock Eric A. 468, 470, 473, 474, 479
Hazlitt, W. 153, 410, 411, 511
Heeren, A. H. L. 474
Hegel, G. W. F. 94, 252, 254, 294, 324, 391, 393, 416 447, 495, 503, 504, 514
Heidegger, M. 110, 249, 397, 517
Heine, H. 197, 331, 343
Heitmann, Klaus 503
Heliade-Rădulescu, I. 143
Hempel, Wido 514
Hennequin, E. 318, 503
Henningsen, J. 476
Hepp, Noémi 490, 517, 522
Heraclit 381, 437
Herbert, Th. 507
Herder, J. G. 13, 28, 106, 108, 121, 123, 160, 162, 168, 178, 179, 183, 184, 197, 200, 201, 206, 239, 245, 260, 261, 264, 301, 317, 326, 351, 406, 417, 432, 433, 473, 475, 476, 478, 484, 486, 489, 494—496, 500, 501, 503, 505, 510, 516, 518, 519
Herder, Thomas 502
Hérédia, J. M. 387
Herescu, N. I. 109, 473, 475
Hermann, I. 484
Hermansson, J. 295
Hermogenes 374
Herodot 65, 71, 226
Heron, Robert 501, 503
Herweg, G. 299, 305, 326, 341, 505, 508
Herwig, J. J. 496
Hesiod 78, 189, 226, 247, 374, 521
Heumann, Ch. Aug. 290
Hillebrand, J. 238, 404
Hirsch jr., E. D. 16, 467
Hirsch, Rudolf 504, 509
Hirschau C. v. 397, 475
Hjelmslev, L. 266, 462
Hoberg, Rudolf 484
Home, H. 245
Homer 59, 65, 89, 95, 97, 119, 208, 226, 247, 290, 296, 377, 383, 396, 405, 411, 470, 486, 490, 517, 521, 522
Horasangian, B. 450
Horaţiu 90, 91, 231, 235, 311, 318, 356, 381, 387, 392, 433, 449
Horkheimer, Max 505, 506
Horn, A. 249
Horn, F. 197, 299, 404, 500, 518, 519
Householder jr., F. W. 514
Hoy, D. Couzens 468
Hölderlin Fr. 110, 249, 417
Hömberg, W. 508
Hrabanus Maurus 187
Hsich, Liu 487, 520
Huarte de San Juan, J. 321, 490
Huet, P. D. 490
Hugo, H. 122
Hugo, C. 154, 213, 312, 324, 335, 339, 387, 445, 450, 482, 501, 504
Huguet, E. 475, 477, 485, 487, 515
Humbold, W. v. 241, 260
Hunt, R. W. 487
Hurd, R. 159
Hurst, P. W. 515
Hutten, U. v. 472, 476, 490
Huygens, R. B. C. 475
Huysmans, J. K. 387

I

Ibn Quotaiba 86, 89, 473
Ibn Rachig 86
Ibrăileanu, G. 318, 338
Ieremia 65
Ieronim, Sf. 54, 55, 62, 63, 66, 68, 69, 70, 129, 131, 138, 150, 187, 199, 355
Iezechiel 373
Ingarden, R. 160, 244, 249, 272, 276, 483, 488, 495, 497, 500
Inge, W. R. 331
Ioan, Sf. 46, 130
Ionescu, E. 336, 439, 450, 455, 457, 507, 524
Iordan, Iorgu 494
Iorga, N. 470, 484
Irailh, Abbé 290, 296
Isidor din Sevilla 13, 78, 79, 93, 100, 101, 102, 127, 139, 388, 406, 472
Israeli, Isaac 521

J

Jacob, Hans 520
Jacob, M. 197
Jacquart, Em. 524

Jakobson, R. 25, 217, 255, 257, 265, 271, 272, 276, 282, 283, 308, 395, 484, 494—496, 498, 502, 508
Jan, Eduard van 476
Jarry, A. 431
Jaucourt, L. de 425
Jauss, H. R. 25, 123, 284, 318, 503, 509, 516
Jäger, W. 110
Jeauneau, Ed. 476
Jeep, Ludwig 468
Jehasse, Jean 499
Johnson, Dr. S. 87, 121, 186, 257, 313, 314, 324, 331, 383, 403, 472, 478, 482, 487, 489, 504, 520
Johnson, Harry M. 507
Jolles, A. 276, 515
Jolles, Frank 474, 491
Jonson, Ben 290, 450
Jost, Fr. 293, 499
Joubert, J. 29, 42, 133, 136, 137, 236, 311, 451, 509
Joung, Ed. 522
Jördens, K. H. 98
Jrigoin, Jean 468
Jullian, Camille 502
Jullien, Emile 480, 513
Jung, C. G. 25
Junior 330
Juvenal 324, 433, 449
Juvigny, R. de 508, 522

K

Kafka, F. 249, 251, 321, 361, 453, 458, 508, 511, 525
Kaibel, G. 468
Kant, I. 184, 201, 211, 240, 254, 325, 326, 331, 428, 489, 504—506 522
Kaysar, W. 242
Keats, J. 453, 454, 524
Keil, H. 471, 517
Kellog, R. 470, 479
Kennedy, G. A. 513
Ker, W. B. 187, 487
Kessler, Eckhard 476
Khatibi, Abdelkabir 488
Kibre, Pearl 479
Kirk, G. S. 470
Kirschenstein, Max 499
Klein, A. 492
Kleist, H. v. 168, 341
Klenz, H. 514
Kloepfer, R. 467, 477, 484, 491, 492, 523
Klopstock, F. G. 291, 293, 297, 299, 353, 499, 509
Knabbe, P.-E. 518
Knigge, A. F. v. 117, 226, 478
Koch, E. J. 211
Koeps, Leo 471
Kogălniceanu, M. 168
Konstantinović, Z. 495
Korff, H. A. 510
König, E. 475, 487
Körner, J. 517
Kraiski, Giorgio 491
Krauss, Werner 503
Kreuzer, Helmut 494, 512
Kristeller, P. O. 472, 494, 496, 516, 517
Kristeva, J. 281, 385, 497, 498, 505, 507, 508, 515
Kuch, H. 517

L

Labbé, Ph. 146
La Bruyère, J. de 183, 229, 234, 237, 247, 277, 384, 424, 427, 438, 449, 451
Lactantius 66, 83
Laclos, Ch. de 393
Laflèche, Guy 525
La Harpe, J. F. 230, 483, 496, 501
Laîeul de Chandon, L. 143
Laistner, M. L. W. 475, 521
Lalièvre, F. J. 518
Lamartine, A. de 43, 169, 483, 485, 501, 510
La Motte, Houdarde 508
La Motte Le Vayer F. de 144, 145, 295, 480
Lampe, G. W. H. 468, 469, 478
Landino, Cr. 128
Langosch, Karl 513
Lanson, G. 202, 233, 245, 475, 495
Lapacherie, J. G. 512
Lapierre, J.-W. 507
La Porte, J. de 483, 519
Lasic, Stanko 508
Lasswell 397
Lathurière, R. 511
Latini, B. 97
Laufer, R. 469, 481
Lautréamont (Isidore Ducasse) 216, 221, 384, 416, 428, 431, 438, 444, 448, 452, 520, 524
Lavelle, L. 520
Lazarsfeld, P. F. 511
Leclercq, J. 470, 475, 489
Le Clerc, J. 142, 486
Leedy, P. F. 492
Leeuw, G. van der 520
Lefebre, Ph. 521
Lehmann, P. 481, 514, 521
Leibniz, G. W. 98, 123, 142, 144, 289, 292, 297, 299, 478, 480
Leipoldt, J. 479, 487
Leith, J. A. 507
Lelièvre, J. F. 514
Lemaire de Belge, J. 87
Lemaitre, J. 405, 412
Lemberg, E. 507
Lemercier, M. 83, 472, 504
Le Moyne, J. 191
Lempicki, S. von 467, 482
Lenin, V. I. 303, 500
Léonard, A. 523
Leopardi, G. 197, 213, 220, 225, 231, 428, 431, 450, 488, 490, 493, 522
Lepsius 293
Lerminier, L. L. E. 305, 501
Lerner, L. 525
Le Roy, G. 517
Lesne, Emile 479, 506, 517
Lessing, G. E. 151, 213, 226, 237, 239, 291, 391, 400, 404, 410, 428, 433, 437, 450, 493, 516, 517, 522
Letourneau, Ch. 518
Levin, H. 293, 499, 501
Levy, P. 483
Levy-Strauss, Cl. 497
Libanius 374
Lichtemberg, G. Chr. 183, 378, 449, 486
Liiceanu, Gabriel 524
Lille, Alain de 389, 405
Linder, J. G. 489
Lindsay, W. M. 474
Lippard, L. R. 511
Lipsiud, J. 407, 487
Lista, Giovanni 508
Li Tai Po 258
Littré, E. 153, 155, 177, 390, 475
Liu, James J. Y. 469
Lombardus, P. 132
Lord, A. B. 470, 473
Loth, J. 478
Lotman, J. M. 40, 88, 198, 217, 262, 270, 276, 279, 285, 461, 498, 510, 525

Lough, J. 473, 492, 514
Louys, P. 382
Lovejoy, A. O. 507
Lovinescu, E. 136, 318, 412, 519
Löbel 98
Löwenthal, L. 485
Lubac, H. de 472, 497, 521
Lucan 250
Lucian din Samosate 227, 387, 424, 427
Lucreţiu 334
Luder, P. 107
Lukács, G. 198, 217, 246, 248, 252, 303, 495, 500, 506
Lunacearski, A. V. 303
Lusignan, Serge 474, 479
Luther, M. 422
Lutz, Cora W. 517
Luzi, Alfredo 502
Lyre, Nicholas de 405

M

Mabillon, Jean 485, 486
Macedonski, Al. A. 192, 383
Macheray, P. 505, 508
Mackenzie, A. S. 471, 497
Macrobius 83, 90, 102, 378
Madariaga, P. 104
Magendie, M. 501
Mahomed 54
Maiakovski, V. 243, 325, 494
Maier, G. F. 496
Maiorescu, T. 219, 221, 434
Maldès, L.-N. 481
Malebranche, N. de 424
Malherbe, F. de 313, 440, 522
Malinovski, Br. 471
Mallarmé, S. 43, 56, 126, 127, 131, 132, 136, 137, 199, 205, 217, 224, 237, 245, 250, 252, 253, 268, 285, 311, 387, 411, 417, 427, 436, 443, 444, 452, 453, 454, 457, 458, 469, 478, 479, 489, 492, 495, 515, 523, 524
Mallet, Abbé 179, 486, 519
Malraux, A. 383, 457
Mandeville, B. 312
Mandrou, R. 484
Manley, L. 501, 503
Mann, Th. 110, 143, 197, 219, 297, 341, 393, 440, 476, 480
Mannheim, K. 507
Manolescu, N. 512
Manucius, A. 292
Marache, R. 474
Marbode 235
Marc Aureliu 436, 437
Marcus, S. 496
Marcuse, H. 304, 348
Maréchal, A. 482
Marghescu, M. 496
Margolin, U. 496
Mari, G. 492
Marie de France 376, 378
Marinetti, F. T. 348
Marino, A. 467, 468, 476, 482, 483, 487, 488, 490—492, 495—497, 499, 503, 506, 508, 509, 511, 513, 516, 518—520, 522—525
Marino, G. B. 96, 209, 319, 377
Marius Victorinus 76
Marivaux, P. C. de 383, 393
Markiewicz, H. 498
Markwardt, Br. 483, 494, 500, 501, 516
Marmontel, J. F. 177, 211, 230, 257, 485, 490, 511, 513, 517
Marot, C. 382, 477
Marrou, H.-I. 472, 473
Martial 91, 127, 136, 139, 208, 318, 369, 371, 384, 387, 396, 429
Martianus Capella 46, 76, 77, 389, 405, 515
Martignoni, J. 200, 489
Martin, A. 503
Martin, H. I. 488
Martin, M. 469
Marx, K. 302, 325, 328, 500, 502, 504, 507, 508
Maspéro, G. 497, 510
Masson, S. 472
Maté, G. 484, 511
Matejka, L. 484
Mattauch, H. 519
Matvejevitsch, P. 507
Maubuy, A. de 499
Maurevert, G. 515
Maunsell, A. 167
Mauriac, Cl. 448, 523, 524
Maurois, A. 504, 505
Mauss, M. 497
Mayer, H. 513
Mayer, R. 98
Mazzini, G. 137, 339
Mc Luhan, M. 37, 283
Méhégan, G.-A. de 499
Meier, G. F. 492, 497
Meier, J. 166, 484
Meillet, A. 471
Melanchton, P. S. 289
Melchior de Jovellanos, G. 476
Mendeleev, D. J. 29
Mendelsohn, M. 497
Mendonça, T. G. 524
Menestrier, P. 142, 480, 510
Mercier, L.-S. 86, 230, 295, 427, 479, 507, 511, 521, 523
Mérimée, P. 382, 455
Merlin, C. 377
Mettmann, W. 503
Meusel, J. G. 98, 480—481, 486
Meyer, R. C. F. 98, 224
Meyer, H. 513
Meyes, H. 373
Meyriat, J. 521
Michelet 78
Micläu, P. 497
Milton, J. 234, 328, 331
Mincu, I. 498
Minguet, H. 469
Minturno, G. 264
Missac, P. 512, 518
Moeller, Ch. 495
Mohrmann, Chr. 471
Moise 64, 131
Molière, J. B. P. 417, 424
Monnier, Ph. 485
Montaigne, M. de 28, 42, 97, 108, 110, 120, 131, 136, 139, 194, 212, 279, 312, 371, 376, 378, 381, 397, 424, 429, 431, 437, 440, 449, 450
Montesquieu, Ch. S. de 169, 313, 427, 437, 515, 521
Montfaucon, B. de 146
Moratin, L. F. 424
Moraux, P. 480
Morawski, St. 512, 513
Morçay, R. 474
Morenz, S. 479, 487
Moretus, P. 292
Morhof, D. G. 94
Morillas, E. 504
Moritz, C. Ph. 136, 523
Morize, A. 502
Mortier, R. 504, 514
Mossop, D. I. 495
Mounsell, A. 148
Mölk, U. 497
Muchembled, R. 471
Mukařovsky, I. 303, 497, 498, 500
Mundó, A. 479, 480
Munro, Th. 494
Muratori, L. A. 472, 482, 483, 485, 502, 521

Muratori, Z. 246, 297, 298
Murko, M. 471
Musil, R. 197
Müller, A. 291
Müller, G. 510

N

Nadeau, M. 507, 524
Nagler, M. N. 470
Nancy, J.-L. 489
Nasta, M. 489
Naudé, G. 140
Naumann, H. 166, 484, 510
Néckam, Al. 518
Negrici, E. 522
Negulici, I. D. 143
Nenițescu, S. I. 467
Nepos, C. 108
Neuburg, V. E. 483, 501, 506
Ngal, M. 478
Nicolai, Chr. Fr. 182, 255, 295
Nicolini, F. 492
Niedermann, J. 473, 476
Niermayer, J. F. 469, 518
Niethammer, F. 110
Nietzsche, Fr. 13, 103, 220, 351, 399, 427, 438, 448, 475, 517, 523
Nisard, Ch. 484
Nisard, D. 362, 494, 508
Nivelle, A. 522
Nodier, Ch. 111, 238, 248, 382, 388, 479, 481, 494, 504, 515
Nogent, Guibert de 422
Noguez, D. 485
Noica, C. 8, 19, 25, 95, 451, 467, 468, 474
Nole, P. de 131
Norden, E. 489
Norwood, Fr. A. 495
Nostrand, H. L. 473
Novalis Fr. von Hardenberg) 93, 97, 128, 130—132, 135—137, 141, 144, 146, 213, 224, 230, 236, 237, 239, 244, 246, 253, 254, 268, 291, 353, 354, 381, 395, 403, 411, 413, 416, 451, 473, 479, 480, 481, 493—495, 509

O

Ohmann, R. 496, 525
Olivet D' 485, 517
Ong, W. J. 470, 473
Ortega y Gasset, J. 97, 151, 326, 481
Ortutay, G. 470
Oulipo 512
Ovidiu 90, 156, 232, 311

P

Paetow, L. J. 513
Pagnini, M. 498
Palatino, G. 191
Palmade, G. 507
Papias 98
Papini, G. 327
Parent, A. 484
Parini, G. 266, 517
Parsons, E. A. 479—481, 518
Pascal, B. 97, 200, 246, 344
Pasio, C. L. 472
Pasquier, E. 481
Pasternak, B. 348
Pastrengo, G. de 142
Parter, W. 195, 237, 252, 266, 362, 382, 406, 510
Patin, G. 131, 144, 479
Patru, O. J. 478
Paul, H. 478
Paul, J. 96, 136, 222, 246, 257, 372, 377, 387, 391, 492

Paulhan J. 379, 522, 523
Peacock, T. L. 439, 523
Peignot, G. 147, 151, 487
Peirce, C. S. 270
Pelaez, M. Y. 500
Pelayo, M. M. 483, 494
Peleš, G. 503
Pellisson 486, 517
Pelloutier, S. 490
Pépin, J. 517
Pepys, S. 285
Pericle 54
Perrone-Moisés, C. 519
Petit-Point, A. du 518
Petrarca, F. 103, 104, 106, 118, 133, 187, 208, 221, 236, 304, 314, 325, 377, 378, 381, 392, 426
Petrescu, C. 324
Petronius 90, 324, 438
Pfeiffer, R. 480, 518, 520
Philibert, M. P. 487
Philips, E. 499
Photius 145, 372, 480
Picard, R. 458, 514, 524
Pico della Mirandola, G. 94, 185
Pierre Damien, Sf. 78
Pierre le Vénérable 83
Pinciano, A. J. 241
Pindar 46, 65, 72, 119, 128, 314, 374
Pippidi, D. M. 8, 109, 490, 493, 523
Pitagora 95
Pizzorusso, A. 516
Platon 44, 54, 55, 59, 60, 72, 76, 79, 81, 88, 89, 90, 118, 119, 127, 128, 191, 194, 199, 229, 231, 235, 241, 247, 250, 254, 277, 312, 352, 354, 373, 374, 396, 398, 419, 420, 423, 430, 432, 437, 445, 454, 492
Plattard, J. 475
Plehanov, G. 303, 500
Plett, H. F. 279
Pliniu cel Bátrîn 94, 184, 359
Pliniu cel Tînăr 55, 83, 109, 134, 189, 235, 408
Plutarh 71, 72, 89, 91, 224, 247, 318, 354, 396, 421, 422, 475, 477
Poe, E. A. 158, 268, 285
Polheim, K. K. 491, 496, 510
Pollmann, L. 492, 495
Pollok, Th. C. 491
Pompignan, Le Franc de 485
Pompili, Br. 493
Ponson du Terrail, P. A. de 169, 170
Pop, M. 494, 502 ,510
Pop, V. Gr. 150
Pope, A. 412
Posener, G. 472
Possevinus, A. 143, 493
Poulet, G. 468, 483, 519
Pound, E. 193, 225, 377, 397
Pozzi, G. 520
Pozzi, M. 499
Propertiu 91
Propp, V. I. 23, 461
Protagoras 54
Proudhon, P. I. 502
Proust, J. 473, 492, 514
Proust, M. 130, 249, 265, 319, 382, 406, 438, 456, 499, 520, 523, 524
Prudentius 63, 356
Prudhomme Sully, R.F.A. 96
Prutz, R. 478, 482, 506

Q

Quadlbauer, Fr. 510, 511
Quadrio, C. F. S. 159
Quain, E. A. 517

Quéneau, R. 480
Quental, A. do 347, 508
Quérard, J.-M. 481, 500
Quintillian 42, 55, 58—60, 72, 75, 76, 77, 81, 84, 90, 94, 143, 148, 189, 194, 229, 254, 360—361, 374, 377, 381, 382, 383, 394, 401, 406, 420

R

Rabanus, Maurus 66, 214, 394
Rabelais, Fr. 97, 112, 143, 195, 387, 388, 417, 427, 524
Raby, F. J. E. 471, 518
Racine, L. 212, 232, 341, 477
Radway, J. A. 510
Ragon, M. 501
Ralea, M. 503, 512
Ramber, R. W. 178
Rapin, P. 411—412, 486, 487, 519, 522
Rassmussen, O. W. 483
Raumer, Fr. v. 224
Raymond, M. 205, 489
Reiff, A. 514, 518
Reimann, J. Fr. 150
Reis, C. 519
Reis, Gr. 485
Reitzgenstein, R. 512
Renan, E. 425, 485
Renaudet, A. 499
Renou, L. 472, 518
Renouard, A.-Ch. 504
Renucci, P. 474
Resnel, Abbé du 490
Reszler, A. 508
Rexroth, F. 493
Rey-Debove, J. 283, 501
Richards, J. A. 396
Richelet, P. 98, 135, 177, 178, 291, 383, 485, 504
Richner, J. 483
Richter, J. P. 133, 440
Richthofen, E. von 513
Ricken, U. 476
Riedel, F. J. 519
Riffaterre, M. 263, 279, 283, 385, 496, 519
Rigolot, Fr. 469, 488, 498
Rimbaud, A. 382, 387, 431, 446, 452, 454, 457
Rivarol, A. 449
Rivet de la Grange, Dom Antoine 499
Robert 432
Robert, M. 508, 511, 525
Robiano, Abbé comte de 248
Robinet, J. B. G. 521
Robins, R. H. 472
Robles, J. de 487, 506
Robson, W. W. 491
Roche, D. 500, 523
Rochester, Earl of 457
Roger, J. 486
Rogers, P. 484, 501
Rolland, R. 339
Rollin, Ch. 179, 195, 395
Ronsard, P. de 387
Rosenfeld, H. 515
Rosenkranz, K. 215, 224, 504, 506, 522
Ross, W. 491
Rousseau, J.-J. 138, 233, 361, 378, 420, 426, 427, 438, 440, 449
Roszak, Th. 508
Rothaker, E. 479
Runge, O. 251
Ruskin 130
Russel, D. A. 492
Ruttkowski, W. V. 467
Rüdiger, H. 476, 478, 490, 492, 497, 509

S

Sabatier de Castres, A. 98
Saint-Charles, L. J. de 149
Saint-Evrémont, Ch. 425, 521
Saint Fare Ganat, J. 471
Saint Réal, Abbé de 524
Saint-Victor, Hugo de 66, 72, 93, 102, 139, 230, 389, 397
Saint-Victor, Pierre de 500
Sainte-Beuve, Ch. A. 121, 123, 151, 326, 327, 351, 358, 372, 406, 411, 414, 478, 481, 484, 489, 490, 502, 505, 510, 513, 520
Saintsbury, G. 248, 490
Saldenius, G. A. 151, 388, 426, 427
Salisbury, John of 76, 77, 94, 100, 101, 130, 230, 389
Sallustius 42
Salutati, C. 108, 109
Sanadon, N. E. 482
Sand, G. 305, 501
Sanders, H. 501
Sandys, J. E. 473
Sannazaro, I. 382
Saporta, S. 427
Sarmiento, Fray M. 314, 487
Sarraute, N. 439
Sartre, J.-P. 233, 339, 416, 493, 507
Saunier 181
Saussure, F. de 25, 265, 266, 271, 275, 368, 420, 497, 508, 512
Savigny, Chr. de 473, 475
Scaliger, I. C. 39, 400
Scaliger, P. 96
Scarron, P. 383
Sceve, M. 96
Schadenwaldt, W. 477
Schenda, R. 484, 485, 493, 508, 510
Schelling, F. W. J. v. 28, 96, 121, 248, 478
Scherer, J. 478, 479, 524
Scherer, W. 492
Schiller, Fr. 156, 165, 221, 224, 252, 307, 310, 313, 358, 372, 393, 424, 426, 429, 450, 484, 502
Schlegel, A. W. 149, 197, 217, 226, 248, 319, 354, 393, 451, 474, 481, 490, 491, 494, 495, 503, 510, 517
Schlegel, Fr. 28, 90, 97, 119, 121, 130, 136, 144, 146, 156, 158, 185, 201, 210, 221, 222, 224, 225, 228, 235, 237, 238, 244, 245, 246, 248, 250, 253, 254, 268, 282, 316, 319, 339, 353, 393, 395, 399, 400, 402, 403, 406, 410—412, 414, 416, 417, 421, 437, 453, 468, 474, 477, 478, 480, 483, 487, 489, 493, 495, 502, 503, 505, 507, 509, 515, 520, 522
Schlegel, frații 118, 212, 400
Schleiermacher, Fr. 28, 124, 467, 478
Schmidt, A.-M. 474, 516
Scholes, R. 498, 505, 525
Schopenhauer, A. 304, 354, 428
Schulte-Sasse, J. 502, 504, 511
Scott, W. 170
Senancour, E. P. de 136
Ségal, Ch. 469, 513, 520
Segre, C. 461, 498, 525
Seigel, I. E. 524
Seneca 39, 76, 81, 83, 84, 91, 101, 102, 134, 143, 262, 311,

376, 397, 405, 425, 427, 429, 436, 437, 449, 450
Sergius Priscianus 76
Servien, P. 268
Sévigné, Mme de 361
Seung, T. K. 497
Sextus Empiricus 34, 374, 394, 425, 436
Shaftesbury, A. Earl of 493
Shakespeare, W. 323, 334, 383, 477, 503
Shell, M. 506
Shepard, L. 484, 501
Sidney, Ph. 155, 292, 395
Sidonius Apollinaris 185, 359, 388
Signac, P. 523
Sihler, E. G. 479
Simonide din Cos 72
Sismondi, S. de 301, 308, 501
Sklovski, B. 265
Smalley, B. 478, 487, 520
Snow, C. P. 88
Socrate 55, 384
Sollers, Ph. 468, 508
Solomon 65
Solon 437
Somaize De 521
Sorel, Ch. 104, 134, 144, 319, 401, 431, 455, 503
Souza R. de 495
Sowinski, B. 516
Spencer, H. 318
Speroni, S. 293
Spicelius, Th. 122, 314
Spingarn, J. E. 490, 499, 524
Spinoza, B. 421
Spitzer, Leo 485, 492
Stacy, R. H. 497
Staël, Mme de 153, 155, 201, 212, 225, 231, 292, 301, 308, 351, 403, 412, 489, 490, 493, 501, 510
Stahl, W. H. 515
Starobinski, J. 407, 512
Stapfer, P. 503
Statius 83, 387, 389, 405, 411
Steele, R. 292, 509
Steiger, E. 513
Steiner, G. 297, 476, 488, 524
Steiner, P. 510
Stemplinger, E. 515
Stendhal 311, 314, 335, 343, 438, 450, 477, 503, 507
Stockhausen, J. Chr. 480
Strabon 140, 224
Struve, B. G. 143
Sturnius, I. 357
Suárez de Figueroa, Cr. 133—134, 499
Suchianu, D. I. 505
Sue, E. 169
Suetonius 77, 81, 84, 309
Sulzer, I. G. 147, 481, 489
Svenbo, J. 469, 492
Swift, J. 291
Symmachus 110, 111, 205

Ş

Şerban, I. V. 499, 500

T

Tacit 36, 55, 70, 101, 139, 211, 311, 434
Taine, H. 302, 500
Tarde, G. 318
Tasso, B. 522
Tatarkiewicz, W. 488, 493
Tate, Allan 499
Teognis din Megara 72
Terentianus Maurus 318
Terenţiu 41
Terasson, Abbé 486
Tertulian 39, 45, 63, 68—70, 81, 84, 86, 112, 114, 120, 140, 423, 424
Theodorescu, Barbu 481
Theodulf, 190, 387—389, 392
Theognis 47
Thibaudet, A. 123, 137, 291, 294, 516
Thoma, Heinz, 506
Thomas, 236
Thomasius, I. 384
Thompson, James Westfall, 475
Thritemius, I. 150
Thurot 509
Tibul 91
Tieck, L. 221, 439, 505, 523
Tieghem, Paul van, 293, 489, 490, 493, 501, 510
Till, Rudolf, 469
Timon, 374
Tiraboschi, Girolamo, 485, 486, 489
Tit Liviu, 131, 227
Toccafonfi, Eugenio Teodolfo, 475
Todorov, T. 276, 395, 483, 488, 489, 491, 495, 497, 498, 500, 505, 508, 509, 511, 516, 519, 523
Tolstoi, L. 303
Tomaşevski, B. 245
Tompkins, J.M.S. 484, 506
Torre, Guillemo de 490
Tory, Geoffroy, 191, 477
Toulouse, Virgile de 492
Tournai, E. de 375
Tournay, G. de 119
Tournon, André 519
Tökey, F. 469
Töpfler, R. 172
Trabalza, Ciro 480
Trier, Jost 493
Trilling, Lionel 507
Trimberg, Hugo von 513
Troublet, Abbé 449
Troyes, Cr. de 194, 378
Turgot 256
Turner, E. G. 468
Tyard, Pontus de 477
Tynianov, I. 88, 124, 214, 222, 259, 264, 491, 492 494, 500, 515
Tzara, T. 213, 348, 432, 509, 524

U

Ulpian 232
Unamuno, M. de 421
Upson, Hollis Ritchie 517

V

Valerianus, I, G. 314
Valéry, P. 137, 199, 242, 248, 250, 252, 254, 262, 265, 285, 403, 406, 415, 444, 457, 479, 484, 495, 500, 505, 520
Valla, L. 79, 187, 189, 399, 472
Vansteenberghe, E. 472
Varagnac, André, 509
Varlaam 133
Varro 76, 101, 515
Vater, Johann Severin 481
Vax, Louis 506
Veblen, Thorstein 502
Vega, Lope de 11, 393, 457
Velculescu, Cătălina 478, 514
Velli, Giuseppe 495
Vendôme, M. de 202
Vergerii, P. P. 473, 475
Verlaine, P. 434, 534
Vernant, J. P. 513

Vernier, France 502
Vesselovski, A. 461
Vianu, T. 8, 160, 239, 483, 498, 506, 522
Viau, Th. de 431
Vicaire, Paul 492, 518, 523
Vico, G. B. 228, 261, 492, 517
Vidjānāthá 405, 518
Vigneul-Marville (B. d'Argonne) 293, 499, 521
Vigny, A. de 201, 311, 393
Vilanova, Antonio 494
Villalón, Cr. de 291
Villatte, Centaud de 483, 513
Villedieu, Al. de 374
Villemin, A. F. 187, 351, 410, 417, 474, 487, 490, 501, 502, 515, 519
Vinaver, E. 513, 514
Vinci, Leonardo, 211, 406, 430,, 432, 522
Virgiliu 69, 325, 376, 377, 382, 383, 387, 397, 405, 516, 517
Virgilius Maro
Grammaticus 36, 103, 430, 449
Virolleaud, Charles, 480
Vitruvio Roscio, L. 473, 475
Vitruvius 86, 92
Vives, I. L. 292
Vivis, I. L. 472
Vodicka, Felix 501, 503, 510
Vogler, V. H. 147
Voiculescu. V. 383
Voiture, V. 377, 393, 457
Volpe, G. delle 217
Voltaire 82, 84, 87, 99, 178, 196, 244, 250, 293, 295, 312, 314, 321, 339, 356, 363, 415, 426, 430, 431, 449, 472, 482, 485, 488, 495, 499, 501, 503, 521
Voragine, L. de 390
Vossius, G. I. 36, 76, 483
Vossler, R. 242

W

Wace 135
Waddel, Helen 477
Wagner, R. 201, 224
Wahrig, G. 510
Wahring, G. 222
Walde, A. 469
Waldmann, G. 511
Walle, B. van de 479, 510
Wällraff, G. 504
Walzel, O. 240, 242, 248
Waren, A. 276, 491, 497, 502, 506, 509
Wartburg, W. v. 320, 390, 467, 469, 472, 475, 480, 517
Warton, J. 222
Warton, Th. 502
Watt, J. 504, 505
Wattenbach, W. 469, 479
Waugh, A. 478
Weimar, K. 491
Weinberg, B. 474, 492, 493
Weinrich, H. 509, 524
Weissgerber, J. 488, 490, 506, 509, 512, 513
Wellek, R. 5, 6, 245, 248, 276, 467, 470, 491, 496, 497, 500, 502, 503, 506, 509, 511, 523, 525
Welslau, E. 513
Welter, J.-Th. 513
Wenck de Herrenberg, J. 472
Wendt, B. 474, 483—484
Widengren, G. 470, 501
Wilde, O. 195, 252, 266, 310, 348, 414, 416
Wilhelm IX d'Aquitaine 457
Williams, R. 511
Williamson, H. 488
Wilmotte, M. 521
Wilpert, G. 491
Wimsatt, W. K. 270, 497
Windfuhr, M. 514
Wolf, F. A. 43, 154, 469
Wolf, P. 513
Wordsworth 393
Wölfflin, E. 469, 471, 472, 478, 489
Wölfflin, W. 453
Wuchelmans, G. R. F. 517
Wunderli, P. 512

X

Xenofon 127, 437

Y

Yates, Fr. D. 469, 499, 513, 514
Young, E. 487

Z

Zarifopol, P. 109
Zellner, E. 471, 473, 477
Ziegler, K. 515
Ziesel, K. 506
Zima, P. V. 502, 507, 508
Zimmermann, R. 488, 508, 520
Zinano, G. 474
Zola, F. 324, 364, 504, 523
Zolkiewski, St. 525
Zöfgen, E. 484
Zumthor, P. 467, 470, 491, 512, 513, 515

BIBLIOTECA JUDETEANA "GH. ASACHI"

Sumar

Prefața (5)

I. INDICAȚII DE METODĂ (11)

1. *Primatul textului* (11); 2. *Sensul literal* (12); 3. *Sistemul de interpretare* (17); 4. *Modelul hermeneutic* (21); 5. *Construcția modelului* (23); 6. *Spre textul unic* (28); 7. *Spiritul activ* (29)

II. CADRUL ORIGINAR (33)

1. Literatura scrisă (34)

1. *Definiția etimologică* (34); 2. *Contestarea definiției etimologice* (35); 3. *Litterae = litteratura, sensul grafic* (36); 4. *Scriptura* (37); 5. *Genurile de scriptură* (38); 6. *Textul-Textura* (40); 7. *Scriitura = litteratura,* sens implicit (41); 8. *Scriitura = litteratura,* sens explicit (43); 9. *Notele literei,* scrisului (43)

2. Literatura orală (47)

1. *Formarea conceptului* (47); 2. *Părăsirea definiției etimologice* (49); 3. *Disocierea și tipologia oral/scris* (51); 4. *Interferențele oral/scris* (53); 5. *Autonomia oralității* (55); 6. *Recuperarea reciprocă oral/scris* (57); 7. *Inferioritatea și superioritatea oralității* (60)

3. Literatura sacră și profană (61)

1. *Literatura sacră. Termenul* (61); 2. *Sacralitatea scrisului* (64); 3. *Sacralitatea oralității* (67); 4. *Literatura profană. Termenul* (67); 5. *Disocierea sacru/profan* (69); 6. *Scris și oral profan* (71)

III. CICLUL CULTURAL (74)

1. Gramatica și cultura (75)

1. *Gramatica = litere* (75); 2. *Cultura scrisă-orală* (76); 3. *Cultura sacră-profană* (78); 4. *Studiile literare-erudite* (80); 5. *Literatura este cultură* (85); 6. *Literatura cere cultură, studii literare* (88)

2. Cultura enciclopedică (92)

1. *Ciclul cunoștințelor* (92); 2. *Totalitatea cunoștințelor* (93); 3. *Literatura enciclopedică* (96); 4. *Limite, specializare* (97); 5. *Metoda enciclopedică* (99)

3. „Arta liberală" (100)

1. *Origine — etimologie* (100); 2. *Cultură-școlaritate* (101); 3. *Disociere — autonomie* (102); 4. *Literatura-poezie: introducere în artele liberale* (104); 5. *Ideologie* (105)

4. „Studiile humaniste" (105)

1. *Sensul de bază, etimologie* (105); 2. *Sensul didactic-pedagogic* (106); 3. *Etică și cultură* (107); 4. *Humanist și humanism* (109)

5. „Literele bune" (111)

1. *Sens global, total* (111); 2. *Valorificare: criteriul moral* (112); 3. *Exemplar, model ...* (103); 4. *Disociere-autonomizare* (114)

IV. TOTALIZAREA LITERATURII (116)

1. Scrisul și cultura (117)

1. *Totalitatea scrierilor* (117); 2. *Totalitatea culturii* (119); 3. *Totalitatea indistinctă; res litteraria* (121)

2. Cartea ca literatură (125)

1. *Cartea—scriere—litere* (125); 2. *Cartea sacralizată* (128); 3. *Cartea totală, unică* (131); 4. *Cartea = literatură* (135)

3. Biblioteca literaturii (138)

1. *Etimologie: carte, scris, literatură* (138); 2. *Depozit cultural, oral-scris* (139); 3. *Colecția de cărți* (140); 4. *Biblioteca universală* (142); 5. *Spre cartea unică* (143)

4. Bibliografia literaturii (145)

1. *„Literatura" unei probleme* (145); 2. *Totalizare* (146); 3. *Enumerare, clasificare, specializare* (148); 4. *Spre istoria și critica literară* (150)

5. Specializările literaturii (152)

1. *Tot/parte* (152); 2. *Tot = timp:* vechi/nou, clasic/modern (secol, timp, istorie) (153); 3. *Tot = spațiu:* local, național, universal (154); 4. *Tot = specific calitativ:* stil, curent, caracter specific, genuri, specii (156); 5. *Toată literatura = esența literaturii = Literatura* (159)

6. Literatura populară, literatura de masă, paraliteratura (161)

A. *Literatura populară* (162)

1. *Accepții tradiționale* (162); 2. *Literatură „incultă"* (164); 3. *Relația literatură cultă/populară* (165);

B. *Literatura de masă* (166)

1. *Definiția* (167); 2. *Genurile* (168); 3. *Finalități* (169)

C. *Paraliteratura* (171)

1. *Definiții — etimologie* (171); 2. *Parascriitura* (171); 3. *Mass media* (172); *Concluzii* (173)

V. SPECIFICUL LITERATURII (176)

1. Literele frumoase (176)

1. *Ciclul cultural* (177); 2. *Totalizarea enciclopedică* (180); 3. *Prima criză a definiției* (181); 4. *Terminologia „literelor frumoase"* (184)

2. Literatura frumoasă (188)

1. *Frumusețea oralității* (188); 2. *Caligrafie* (189); 3. *Compunerea scrisă frumos* (193); 4. *„Literatura frumoasă" și „beletristica"* (195); 5. *Frumosul literar* (198)

3. Literatură sau poezie? (204)

1. *Confuzia terminologică* (205); 2. *Conflict latent. Disociere tacită* (207); 3. *Disociere explicită* (209); 4. *Motivarea culturală* (210); 5. *Poezia se substituie literaturii* (214); 6. *Rezistențe și limite* (217)

4. Literatura poetică sau poezia (219)

1. *Anticipări terminologice* (220); 2. *„Literatura poetică"* (220); 3. *„Poezia poetică"* (222); 4. *Poezia* (222); 5. *Existența poeziei frumoase* (226)

5. Arta literară (228)

1. *Arta de a scrie* (228); 2. *Arta de a compune* (232); 3. *Arta literară* (236); 4. *Arta cuvîntului* (240)

6. Specificul literar (243)

1. *Existența specificului literar* (244); 2. *Frumosul poetic literar* (245); 3. *Esența* (247); 4. *Puritatea* (250); 5. *Forma pură* (251); 6. *Poeticul* (253); 7. *Literaritatea* (256); 8. *Limbajul* (260); 9. *Semnul* (269); 10. *Sensul și semnificația* (271); 11. *Structură și sistem* (275); 12. *Text și textualitate* (278); 13. *Comunicare literară* (281)

VI. HETERONOMIA LITERATURII (287)

1. „Republica literelor" (288)

1. *Toate scrierile* (289); 2. *Cetatea universală* (290); 3. *Organizarea cetății literelor* (294); 4. *Spre noi definiții ale literaturii: sociale, naționale, universale* (297)

2. Literatura și societatea (299)

1. *Definirea raportului* (301); 2. *Condiționarea reciprocă* (308); 3. *Fenomen și proces istoric* (315); 4. *Viața literară* (320)

3. Literatura și economia (322)

1. *Profesia literară* (323); 2. *Artizanat și industrie* (325); 3. *Producție și consum* (327); 4. *Bun și activitate comercială* (330)

4. Literatură, idei, ideologie (334)

1. *Ideea* (334); 2. *Ideologia* (335); 3. *Militantismul* (337); 4. *Relația ideologie/literatură* (337); 5. *Reducționism și antireducționism ideologic* (341); 6. *Ideologia literară* (345)

VII. IERARHIZAREA LITERATURII (350)

1. Literatura „inferioară"/literatura „superioară" (350)

1. *Principiul ierarhizării* (350); 2. *Formele ierarhizării* (351); 3. *Ierarhizarea valorică* (360)

2. Subliteratura (363)

1. *Termenul* (363); 2. *Nonvaloarea = nonliteratură?* (364)

VIII. NAȘTEREA ȘI „MOARTEA" LITERATURII (367)

1. Literatura cu literatură (368)

1. *Literatura literei* (368); 3. *Jocul literei* (368); b. *Literatură grafică* (368); 2. *Literatura culturii* (369); a. *Scris = cultură* (370); b. *Literarizarea culturii* (372); 3. *Literatura = continuarea literaturii* (379); a. *Impulsul de a scrie* (379); b. *Formele productivității scrise* (380)

2. Literatura despre literatură (386)

1. *Temele de bază* (386); 2. *Genuri specifice* (389); 3. *Poezia poeziei* (392)

3. Literatura critică (394)

1. *Critica: activitate cultural-pedagogică* (394); 2. *Critica cu literatură și critică* (404); 3. *Critica este literatură* (409); 4. *Literatura despre literatură: metaliteratura* (415)

4. Antiliteratura (418)

1. *Rezistența oralității* (419); 2. *Rezistența sacralității* (421); 3. *Reacția anticulturală* (424); 4. *Anti-carte* (426); 5. *Poezia contra literaturii* (429); 6. *Desconsiderarea literaturii* (436); 7. *Obiecțiile heteronomiei* (436); 8. *Ideea de antiliteratură* (442); 9. *Negarea literaturii cu literatură* (448); 10. *Antiliteratura ca literatură* (452); 11. *Circularitatea literaturii* (455)

IX. MODEL FINAL (459)

Referințe (467)
Indice de autori (526)